

II. Friedrich Nietzsche: Kunsttheorie im Essay

1. The first of the following is a list of the names of the persons who have been named in the following list of names.

1. Einführung

Im Folgenden wird Nietzsches ästhetische Frühschrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* als essayistischer Text gelesen und gedeutet. Wenn an diesem das Element des Essayistischen festgestellt wird, so gilt dies allein für die Tragödienschrift, ohne dass damit bereits etwas über Nietzsches spätere Schriften gesagt wäre. Dies soll jedoch nicht bedeuten, dass es unbedingt verfehlt wäre, bei Nietzsche insgesamt einen gewissen Hang zum Essayistischen zu sehen. Bestimmt kann man aber bei der Untersuchung der Ästhetik der Moderne – und der Theorie des modernen Essays als eines integralen Bestandteils derselben – *Die Geburt der Tragödie* nicht ignorieren, schon allein deshalb nicht, weil man die eingehende Kenntnis von Nietzsches Werken bei allen Autoren des 20. Jahrhunderts voraussetzen darf. Gleichzeitig bildet die Tragödienschrift nach Ansicht der Forschung eine Grundlegung der ästhetischen Theorie der Moderne. Geschichtlich gesehen, gehört sie in diejenige Entwicklungsreihe der Ästhetiken der Neuzeit, deren Spezifikum, von Kant, Schiller, Friedrich Schlegel und letztlich Nietzsche geprägt, in ihrer Zweipoligkeit besteht und somit die Möglichkeit einer ironischen Struktur eröffnet.⁸³

2. Forschungsansätze

Als Gesamttext kommt *Die Geburt der Tragödie* selten ins Vorfeld des Interesses. Der philologische Diskurs konzentriert sich auf die weitverzweigten geistigen, zumeist auch nachweisbaren textuellen Verknüpfungen, die zur Grundlage ihres ideellen Konzepts dienten. Gewöhnlich wird als Ergebnis ein universitäres Netzwerk erstellt, das dem angehenden Klassischen Philologen verschiedenartige Impulse gegeben haben soll, das eigenartige Konglomerat antiken, klassischen, romantischen und zeitgenössisch-modernen Gedankenguts zustande zu bringen. Immerhin ist es auffallend, dass die Fäden dabei bis in die Frühromantik hineinreichen und als erste Quelle des Nietzscheschen Begriffs des Dionysischen die Antike-Studien von Friedrich Schlegel angegeben werden. Allerdings zeigte sich, wie in der Forschung allgemein angenommen wird, das ganze 19. Jahrhundert für die Wiederentdeckung der antiken Mythologie sehr offen, so kann von einer geradlinigen Beeinflussung kaum die Rede sein.

Bereits in seiner Bonner Studienzeit hörte Nietzsche durch die Antike-Vorlesungen von Friedrich Ritschl über die literaturgeschichtlichen Arbeiten der Brüder Schlegel und

⁸³ Vgl.: Zelle, Carsten: *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*. Stuttgart / Weimar: Metzler 1995

später als Altphilologe in Basel muss er auch die diesbezüglichen Werke der wichtigsten Gelehrten seines Faches kennengelernt haben. Unter ihnen werden in der Fachliteratur hauptsächlich Friedrich Creuzers *Mythologie*, Karl Otfried Müllers griechische Literaturgeschichte, Johann Jakob Bachofens und Jakob Burckhardts kulturgeschichtliche Arbeiten sowie die altphilologischen Schriften von Johann Gottlob Welcker hervorgehoben.⁸⁴ Von den aufgezählten Quellen soll nach den meisten Kommentaren insbesondere Creuzers *Symbolik und Mythologie der alten Völker* (1810) für Nietzsches Dionysos-Interpretation einen entscheidenden Einfluss ausgeübt haben.⁸⁵ Neuerlich wird hinsichtlich dieser Beeinflussungen auf die Berührungspunkte zwischen der Schlegel-Linie und der wissenschaftlichen Antike-Forschung des 19. Jahrhunderts hingewiesen, um dadurch eine mögliche Erklärung für die parallele Entwicklung des Antike-Bildes bei Friedrich Schlegel und Nietzsche zu liefern. Christian Benne behauptet:

[...] sie [haben] beide auf ähnliche Weise die Philologie Friedrich August Wolfs weitergedacht. In der Philologie nach Wolf sind, gerade in Bonn, zwei Ausprägungen der Frühromantik wirksam geworden. Auf der einen Seite jene Forschungen, die mit dem Namen Creuzers, Welckers, Useners verbunden sind und den Blick auf mythologische und religionskritische Phänomene richteten. Auf der anderen Seite stehen die philologischen Arbeiten der Brüder Schlegel, die in der Tat auf Ritschls historisch-kritische Methode deuten.⁸⁶

Nach dieser Ansicht seien die Quellen der Tragödienschrift, die einzeln verschiedenen Traditionen der Antike-Forschung zugewiesen wurden, letztlich doch auf ein gemeinsames philologisches Fundament zurückzuführen, das die Querverbindungen zwischen den wissenschaftlich-altphilologisch ausgerichteten und den dem Selbstverständnis der Moderne dienenden Momenten des Textes sichern könne.

Bekanntlich stellt die Einordnung der Werke Nietzsches die Forschung vor ein Dilemma. Einerseits wird Nietzsche als bahnbrechender Denker der Moderne angesehen, andererseits gilt die Ansicht, dass sein Werk die Grenzen der Philosophie sprengt. Diese Doppelbödigkeit kann man bereits bei der Tragödienschrift erfahren. Die Diskrepanz

84 Vgl. Reibnitz, Barbara von: Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ (Kapitel 1–12). Stuttgart / Weimar: Verlag Metzler 1992, S. 62–63; Ottmann, Henning (Hg.): Nietzsche Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart / Weimar: Verlag Metzler 2000, S. 338; Mattenklott, Gert: Nietzsche in Literatur und Kunst des 20. Jahrhunderts. In: Schirmer, Andreas / Schmidt, Rüdiger (Hg.): Widersprüche. Zur frühen Nietzsche-Rezeption. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger 2000, S. 364; Benne, Christian: Nietzsche und die historisch-kritische Philologie. Berlin / NewYork: de Gruyter 2005, S. 290.

85 „Durch Friedrich Creuser, der aus dem intellektuellen Zusammenhang der Heidelberger ‚religiösen‘ Romantik heraus die Tradition der sogenannten ‚romantischen Mythologie‘ begründete, erfuhr Dionysos seine Transformation vom Gott des Weins, des Frühlings und der Freude in Dionysos Zagreus, den zerrissenen, zerstückelten und wiedergeborenen Gott der Mysterien.“ Reibnitz 1992, S. 62.

86 Benne 2005, S. 260.

zwischen wissenschaftlicher Exaktheit oder Objektivität und einem vom aktuellen Interesse geleiteten Zugang zum Thema scheint bei diesem Erstlingswerk sogar noch größer zu sein als bei den späteren Studien. Kein Zufall, dass es von den zeitgenössischen Fachkollegen kategorisch abgelehnt wurde; nicht einmal der Freund Erwin Rohde wagte, in seinem 20 Jahre später entstandenen Hauptwerk *Psyche*, welches die Dionysos-Interpretation von Nietzsche aufgreift, die Tragödienschrift als Vorbild bekanntzugeben.⁸⁷

Ein Blick auf die Intention des Verfassers kann die unterschiedliche Bewertung des Textes bereits einigermaßen erklärlich machen. Wie es in einem Brief von ihm aus dem Jahre 1872 heißt: „Ich habe nicht für Philologen geschrieben, obwohl diese – wenn sie nur können – mancherlei Rein-Philologisches aus meiner Schrift zu lernen vermöchten.“⁸⁸ Einerseits beharrte Nietzsche auf der wissenschaftlichen Aussagekraft seines Werkes, andererseits benutzte er das philologische Hintergrundwissen offensichtlich dazu, der eigenen, das Interessenfeld der Altertumswissenschaft weit überschreitenden ästhetischen Konzeption theoretischen Nachdruck zu verleihen.

Die zweite große Strömung der Nietzsche-Forschung richtet ihre Aufmerksamkeit in erster Linie auf das kunsttheoretische Paradigma in der *Geburt der Tragödie*. Dieser Blick ist stets auf die Moderne bezogen, auch wenn er die antike philologische Basis nicht außer Acht lassen kann. Diese dient jedoch nicht mehr als Grundlage eines historisch-kritischen Vergleichs, sondern als verwertbares Exempel für die Veranschaulichung der Problematik der Moderne als kulturhistorische Periode etwa seit der deutschen Klassik. Oft wird dabei *Die Geburt der Tragödie* als Auseinandersetzung mit kanonisierten Ästhetiken gelesen, deren Verfasser von Nietzsche im Text selbst erwähnt werden.

Theo Meyer bringt in diesem Zusammenhang die Tragödienschrift der Kunstauffassung der Klassik nahe, indem er behauptet, dass Nietzsches Stilideal Ähnlichkeiten mit der klassischen Formbewusstheit aufweise.⁸⁹ Ein relevanter Unterschied bestehe allerdings hinsichtlich ihres Ursprungs: Während man die Form bei Goethe von objektiven Gesetzmäßigkeiten ableiten könne, sei diese bei Nietzsche als das Apollinische in hohem Maße von der Subjektivität des Schaffenden abhängig; andererseits beruhe jedoch das Dionysische gerade auf dem Gegenteil der Individuation. Dementsprechend bewertet Meyer *Die Geburt der Tragödie* folgendermaßen:

In Nietzsches höchst eigenwilliger Interpretation der griechischen Tragödie wird der tragische Konflikt zwischen Mensch und Fatum eskamotiert, und an seine Stelle tritt die Idee der individuellen Existenz als bloßen Vorzugsorgans des dionysischen Weltwillens.⁹⁰

87 Ottmann 2000, S. 428.

88 Nietzsche an Malwida von Meysenburg, 7. November 1872. Zitiert nach Reibnitz 1992, S. 13.

89 Meyer, Theo: Nietzsche und die Kunst. Tübingen / Basel: Francke 1993, S. 90.

90 Ebd., S. 136.

Auch Wolfgang Riedel interpretiert die Tragödienschrift durch die Bezugnahme auf die deutsche Klassik, jedoch mit einem entgegen gesetzten Vorzeichen: *Die Geburt der Tragödie* vollziehe die Widerlegung von Schillers Aufsatz *Über naive und sentimentalische Dichtung*. Riedel konfrontiert die Grundbegriffe beider Studien, den Satyr und den Chor, und durch den Vergleich kommt er zu der Schlussfolgerung, dass Schiller aus Nietzsches Sicht von den Griechen ein verklärtes Bild gehabt habe. Wenn der klassische Dichter die griechische Kunst mit dem Attribut ‚naiv‘ versah, resultierte das nach Nietzsche, wie es die Satyrgestalt der Tragödienschrift nachweisen soll, aus dem völligen Missverständnis dieser Kultur. In Riedels Deutung soll Nietzsche gerade das Gegenteil dessen, was Schiller mit einer so nachhaltigen Wirkung vorgetragen hatte, behauptet haben:

Die vermeintliche Naivität der griechischen Kunst sei in Wahrheit die „höchste Wirkung der apollinischen Cultur“, schon hier mithin sei ‚Natur‘ (das Dionysische) in die Distanz des Ästhetischen gerückt. Übersetzt man diesen Einwand in die Schillersche Terminologie zurück, besagt er nichts anderes, als daß nach Nietzsche bereits das Naturverhältnis der griechischen Dichtung, und speziell der Tragödie, ein sentimentalisches war [...] ⁹¹

Beide Darstellungen interpretieren *Die Geburt der Tragödie* vor der Folie eines der Moderne zugrunde liegenden Begriffspaares: Bei Meyer ist es das Problem der Objektivität versus Subjektivität der modernen Kunst, bei Riedel der bereits von Rousseau verfasste Antagonismus Natur und Kunst/ oder Kultur. Indem Carsten Zelle das Werk als ein Prototyp der ‚doppelten Ästhetik der Moderne‘ behandelt, eröffnet er eine neue Perspektive. Er hält keine vergleichbaren kulturellen Ideologeme bereit; allein der Umstand, dass seit der Neuzeit solche ständig in Oppositionen auftreten, soll nach ihm den Gegenstand der Untersuchung bilden.

Sich auf Niklas Luhmann berufend, bestimmt Zelle die Moderne als „ständiges Erzeugen von Anderssein“, ⁹² weshalb nach ihm inhaltliche Fixierungen von vornherein zum Scheitern verurteilt seien. Für die Wesensbestimmung der Moderne schlägt er vor, das Augenmerk auf die Erforschung „der eigenartigen temporalen Dynamik, die solche Klärungen stets überbietend verschlingt“, zu richten. ⁹³ In diesem Sinne werden von ihm repräsentative ästhetische Konzeptionen mit einer Doppelstruktur von Boileau bis Nietzsche der Reihe nach unter die Lupe genommen, wobei jede einzelne als Gegenreaktion auf eine Vorangehende verstanden wird. Den Leitfaden sichert dazu die Begrifflichkeit des Erhabenen: Schillers Aufsatz *Über naive und sentimentalische Dichtung*

91 Riedel, Wolfgang: „homo natura“: Literarische Anthropologie um 1900. Berlin / New York: de Gruyter 1996, S. 190.

92 Vgl. Luhmann, Niklas: Beobachtungen der Moderne. Opladen: Westdeutscher Verlag 1992, S. 15.

93 Zelle 1995, S. 18.

fasst Zelle als Antwort auf Kants Ästhetik des Schönen und Erhabenen auf, Schlegels Studium-Aufsatz behandelt er im Zeichen der Befragung des Schönen und Hässlichen als unvermeidbaren Rückgriff der romantischen Positionen auf antikes Erbe, und auch Nietzsches Tragödienschrift soll nach ihm in derselben ästhetischen Tradition des Erhabenen, gleichzeitig in der Nachfolge Schlegels, verwurzelt sein. Die Tatsache, dass aus der Konfrontation jeweils zweipolige ästhetische Neuansätze hervorkommen, erklärt er damit, dass semantische Kohärenz in der Moderne generell vermieden werde.

Bei der durch Nietzsche hervorgebrachten Konstruktion des Apollinischen und Dionysischen hält Zelle die Konstellation der beiden Prinzipien für ausschlaggebend:

Die Pointe der Konzeption besteht nicht in der Unterscheidung der beiden Kunstmächte, sondern in der Verknüpfung ihrer Zweiheit im Gedanken gegenseitiger Notwendigkeit. Die ästhetische Dualität dient ihm einerseits als Leitfaden durch die griechische Literaturgeschichte, andererseits zur Formulierung einer „tragischen“ Kulturtheorie, in der der Kunst, d. h. der Scheinproduktion, aufgrund ihrer Funktion, „metaphysischen Trost“ bieten zu können, höchster Rang eingeräumt und sie zur „metaphysischen Tätigkeit“ schlechthin aufgewertet wird.⁹⁴

Zelle hält jedoch in den anderen Teilen seiner Monographie an der Gleichberechtigung des Apollinischen und Dionysischen nicht konsequent fest, sondern schließt sich der in der Forschung allgemein vertretenen Ansicht an, dass Nietzsche dem Dionysischen „eine Priorität einzuräumen“ schien, „da die mit diesem Kunsttriebe assoziierten Phänomene dem flachen Griechen- und Menschenbild eine eigentümliche und ‚fragwürdige‘ Tiefe zurückgeben“.⁹⁵ Zelle hat es bei der Darstellung von Friedrich Schlegels doppelter Ästhetik nicht versäumt, auf die Ironie Bezug zu nehmen; der Geltungsbereich dieses Begriffs blieb demnach für ihn auf die Frühromantik eingeschränkt. Dies erscheint unverständlich, war er doch früher geneigt, über die strukturelle Duplizität hinaus zwischen Schlegels und Nietzsches Konzept eine wesenhafte Verbindung herzustellen.

Die etwa 20 Jahre früher entstandenen dekonstruktiven Lesarten von Paul de Man als letzte in dieser Reihe zu behandeln, kann man damit begründen, dass diese Studien zu den wenigen gehören, welche *Die Geburt der Tragödie* nicht allein nach ihrem Inhalt, sondern vielmehr nach ihrem textuellen Charakter untersuchen. Dies kann man zunächst als eine der Dekonstruktion eigene Geste hinnehmen, die von ihr prinzipiell jedem Text gegenüber praktiziert werden könnte. Nietzsches Schriften müssen aber, so oft sie von den dekonstruktivistischen Klassikern herbeizitiert werden, bei der Dekonstruktion „allen Texten“ gegenüber einen Vorrang haben; sie scheinen besonders dafür geeignet zu sein, die These von der Uneinholbarkeit der Bedeutung zu untermauern.

94 Ebd., S. 323.

95 Ebd., S. 306.

In seinem Band *Allegorien des Lesens* widmet Paul de Man Nietzsche drei Studien, gleich zwei von ihnen, *Genese und Genealogie* und *Rhetorik der Tropen* beschäftigen sich eingehend mit der Tragödienschrift. Immerhin muss man vorausschicken, dass beide einander unter dekonstruktivem Aspekt widersprechende Lesarten enthalten.

Der Lektürepraxis der Dekonstruktion treu bleibend, sucht Paul de Man in *Genese und Genealogie* nach Textstellen, die sich der ursprünglichen Absicht des Verfassers entgegensetzen, und er konstatiert dabei öfters „die relative Schwäche des Erzählzusammenhangs“.⁹⁶ Er will nachweisen, dass Nietzsche mit der Tragödienschrift eine Kritik „der romantischen Ideologie“ beabsichtigt habe, der strukturelle Aufbau seiner Studie entspreche jedoch ungewollt dem von ihm verworfenen „genetischen Schema“ von Hegel.⁹⁷ Die Schuld daran trage nicht nur der rhetorische Sprachduktus des Vortrags, sondern zunächst das Prinzip des Dionysischen, insofern es auf die Wahrheit zurückverweise. Weil es hier für Paul de Man letzten Endes um die Sprachtheorie der Dekonstruktion geht, fragt er im Laufe der Interpretation ständig nach der Priorität zwischen dem Apollinischen (Schein) und Dionysischen (Wahrheit) und wegen der Vorrangstellung des Letzteren stempelt er *Die Geburt der Tragödie* als logozentrisches Werk ab.

Dieses vernichtende Urteil wird jedoch in der *Rhetorik der Tropen* als Nachwirkung „einer rhetorisch bewußteren Lektüre“ widerrufen.⁹⁸ Die Herausgabe der Textfragmente und Notizen zu der Tragödienschrift im Rahmen einer neuen kritischen Edition von Nietzsches Werken bewegt ihn zu der umgekehrten Feststellung,

[...] daß die Bewertung des Dionysos als erste Quelle der Wahrheit viel eher eine taktische Notwendigkeit als eine substantielle Behauptung ist. Nietzsche muß zu seinem Auditorium in Begriffen des Dionysischen reden, weil es, anders als die Griechen, unfähig ist, die apollinische Sprache von Figur und Erscheinung zu verstehen.⁹⁹

Sich auf einige eher hingeworfene Bemerkungen in den Notizen Nietzsches stützend, welche die Funktion des Apollinischen und Dionysischen für die Gegenwart im Vergleich zu ihrer Funktion für die Antike kurzerhand vertauschen, kommt er zu der Schlussfolgerung, dass beide Prinzipien ihrer historisch-philologischen Fundierung beraubt werden könnten, insofern ihr Verhältnis eine, dem „Künstlerischen“ ähnelnde, „willkürliche“ Konstruktion darstelle, die beliebig umkehrbar sei.¹⁰⁰

96 de Man, Paul: *Genese und Genealogie (Nietzsche)*. In: Ders.: *Allegorien des Lesens*. Aus dem Englischen von Werner Hamacher und Peter Krumme. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S.118–145, hier S. 124.

97 Ebd., S. 118f.

98 de Man, Paul: *Rhetorik der Tropen (Nietzsche)*. In: de Man 1988, S.146–163, hier 161.

99 Ebd.

100 Ebd., S. 161f.

Der Schlegel-Forscher Ernst Behler unterzieht jedoch diese Auslegung der Tragödienschrift von de Man sowie seine dekonstruktive Lektürepraxis überhaupt einer scharfen Kritik, und zwar gerade auf der Grundlage der Theorie der romantischen Ironie. Behler liest De Mans zweite Nietzsche-Interpretation im Zusammenhang mit dessen Aufsatz *Rhetorik der Zeitlichkeit*, wo de Man seine Darstellung der Ironie auf deren gesteigerte Form als absolute Ironie hinauslaufen lässt. Wenn Paul de Man *Die Geburt der Tragödie* als ziellose Wiederholung eines substanzlosen Gegensatzpaares interpretiert, könne das nach Behler von der Fehldeutung der Schlegelschen Ironie hergeleitet werden:

Es scheint nämlich, dass er [de Man, Zs. B.] den durchaus schwebenden, oszillierenden, weder in Selbstschöpfung noch Selbstvernichtung aufgebenden Charakter der Ironie zugunsten der Selbstvernichtung des Textes aufgibt und den endgültigen Vollzug der Selbstvernichtung nur durch die unendliche Repetition der Vernichtungsgeste suspendiert sieht.¹⁰¹

Indem Paul de Man *Die Geburt der Tragödie* auf die Verwirklichung seines Begriffs der absoluten Ironie reduziert, führt er den Text einem Nullpunkt an Bedeutung zu, was der Sprachauffassung der Dekonstruktion durchaus adäquat wäre, dem Verständnis der Ironie von Schlegel jedoch völlig fremd sei – betont Ernst Behler mit Recht.¹⁰² Andererseits rechnet er de Man als Verdienst an, dass mit Hilfe der Lesart der Dekonstruktion die einseitigen Festlegungen des Textes, wie sie bei Heidegger oder Lukács der Fall war, vermieden werden können.¹⁰³

Der nachfolgende Versuch schließt sich an die hier kurz skizzierte Forschungslinie an. Er betrachtet *Die Geburt der Tragödie* als ein grundlegendes ästhetisches Programm der Moderne, das sich als Herausforderung der früheren Kunstauffassungen versteht. Unter diesem Aspekt scheint es unerlässlich zu sein, bei der Untersuchung der Tragödienschrift im Hinblick auf ihren essayistischen Charakter ihr Verhältnis zur Tradition zu problematisieren. Wie diese schmale Auswahl an Forschungsliteratur angedeutet hat, wird dabei diejenige Richtung fortgesetzt, welche den Akzent auf die Zweipoligkeit des Nietzscheschen ästhetischen Programms verlagert und implizit (bei Zelle und Paul de Man) oder explizit (bei Ernst Behler) die Möglichkeit der ironischen Lesart aufwirft, in Abgrenzung von Paul de Man jedoch die Ironie als konstruktive Denk- und Textstrategie funktionieren lässt.

101 Behler 1997, S. 308.

102 Ebd., S. 309.

103 Ebd., S. 307.

3. Ironische Konstruktionen in der Tragödienschrift

3.1 Die Bedeutung der ironischen Lesart

Die Geburt der Tragödie als essayistische Schrift zu lesen, bedeutet im Sinne der bisherigen Ausführungen das Nachvollziehen der ironischen Struktur nach dem frühromantischen Konzept von Friedrich Schlegel. Aufgezeigt werden Kapitel für Kapitel die tragenden Gegensatzpaare des Textes sowie das Verhältnis der einzelnen Kapitel bzw. größeren Texteinheiten zueinander. Die Grundlage dieser Strukturanalyse bildet die Annahme, dass der rhythmische Wechsel von Setzen und Entgegensetzen der Inhalte aus der Dynamik der „Selbstschöpfung“ und „Selbstvernichtung“ hervorgeht und die ideelle Konstruktion auf ein uneinholbares utopisches Moment verweisen soll. Über die semantische Anordnung der Inhalte hinaus werden an besonders relevanten Stellen auch die für eine essayistische Textgestaltung unerlässlichen literarischen Mittel, wie die Herausforderung der Leser durch rhetorische Effekte oder das öfters wahrnehmbare Einsetzen von narrativen Texteinlagen, untersucht.

Bekanntlich lassen sich in der Tragödienschrift in Bezug auf die zentrale Problematik drei thematische Einheiten unterscheiden. Die Kapitel 1–10 vermitteln die Einsicht ins Wesen der Griechen, indem sie zunächst die ihm zugrunde liegenden antagonistischen Kräfte des Dionysischen bzw. Apollinischen vorstellen und von deren periodischer Versöhnung die Entstehung und Charakterzüge der Tragödie ableiten. Die darauf folgenden Kapitel 11–15 zeigen den kulturhistorischen Prozess, wie die frühere tragische Weltbetrachtung von der theoretischen abgelöst wurde, was zum Verfall der griechischen Tragödie führte. Die letzten Kapitel 16–25 lassen über das verfolgte kulturhistorische Potential die griechische Tragödie beiseite: indem sie stufenweise in die Moderne hinüberführen, suchen sie nach der Möglichkeit der Wiedergeburt der Tragödie durch die Wagnersche Oper.

3.2 Kapitel 1–10

Der erste thematische Komplex ist am umfangreichsten, denn hier wird das theoretische Fundament zum späteren gelegt. Nietzsche erarbeitet seine ästhetische Theorie in mehreren Schritten. Die ersten vier Kapitel sind der Explikation der Kontroverse zwischen dem Dionysischen und Apollinischen gewidmet; das fünfte Kapitel bringt ein Exempel für die Vollendung ihrer Synthese durch den Dichter Archilochus, dessen lyrisches Werk geeignet ist, die Musik im sechsten Kapitel zum thematischen Zentrum zu machen. Die Tragödie selbst, die ihrem Wesen nach bei Nietzsche ‚aus dem Geiste der Musik‘ gebo-

ren wird, bildet den Gegenstand der nachfolgenden vier Kapitel. Das siebte und achte fokussieren dabei auf ihr dionysisches Element, den Chor, während das neunte Kapitel das apollinische Element der Tragödie, den Dialog und dessen Verwirklichung in den Dichtungen des Sophokles und Äschylos, behandelt. Das zehnte Kapitel leistet beim Akzentuieren dionysischer Bezüge eine Synthese zu der ausgeführten Tragödientheorie, zugleich hat sie die Funktion, zu dem zweiten großen thematischen Komplex überzuleiten.

Wie aus dieser kurzen Zusammenfassung hervorgeht, kann man zum Teil bereits im Aufeinanderfolgen der einzelnen Kapitel die der ironischen Struktur zugrunde liegende logische Ordnung bemerken; noch mehr gilt das jedoch innerhalb der Kapitel, in denen sich die Gegensätzlichkeit als das wichtigste Strukturmerkmal erkennen lässt.

Zu Beginn des ersten Kapitels steht ein kurz gefasstes genealogisches Modell der Kunst, insofern als die Kunstperioden mit dem ständig wechselnden Kampf und Versöhnen der Kunsttriebe des Apollinischen und Dionysischen erklärt werden. Danach werden aber beide Prinzipien noch nicht als ästhetische Kategorien, sondern zunächst als „physiologische Erscheinungen“, als natürliche menschliche Bedürfnisse des Traumes und Rausches eingeführt. (KSA I, S. 26.)¹⁰⁴ Beide werden durch eine kleine Geschichte versinnbildlicht, die jeweils die Vorstellung von ihrer homogenen Bedeutung zerstört. Was nach Schopenhauer von dem im Schleier der Maja befangenen Menschen erzählt wird, festigt als Wesensmerkmal der Traumwelt gerade nicht den schönen Schein, sondern zeigt im Gegenteil ihre Zerbrechlichkeit. Der schöne Schein entpuppt sich beim Bilde des selbstvertrauenden Schiffers „auf dem tobenden Meere“ als Scheinheiligkeit, trotz aller verheißungsvollen Fähigkeiten der hinter ihm stehenden Gottheit Apollo als Vertretung der „höheren Wahrheit“ und der „massvollen Begrenzung“. (KSA I, S. 27f.)

Als doppelbödig erscheint aber auch der Zustand des Rausches. Zunächst wird er, wiederum in Heraufbeschwörung des Exempels von Schopenhauer, als das Gefühl eines „ungeheuren Grausens“ bei dem erkennenden Menschen wahrgenommenn, bald gesellt sich jedoch, durch das Zebrecken des principii individuationis hervorgerufen, die „wonnevolle Verzückung“ hinzu. (KSA I, S. 28.) Eine mystische Vereinigung aller Lebewesen vollzieht sich dabei in rauschhaften Bildern, was beim Erzähler hohe Begeisterung auslöst. Zur Veranschaulichung der entstandenen vollständigen Harmonie ruft er mehrmals Beethovens Freuden-Ode herbei; deren Worte verleihen dem Kapitel seine hymnischen Schlussakkorde, wodurch das elementare Erlebnis des Grausens in Vergessenheit gerät.

Durch die narrative Struktur des Textes werden Traum und Rausch als Begleiterscheinungen des Apollinischen und Dionysischen in ihrer Aufeinanderbezogenheit

104 Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1999, Bd. I. S. 26. Im Weiteren werden die Abkürzung KSA I, und Seitenzahlen im Haupttext in Klammern verwendet.

selbst als komplexe und widersprüchliche Phänomene dargestellt. Auch wenn die ihnen zugrunde liegende Daseinserfahrung anders ist, kann man nicht sagen, dass sie im Endeffekt einander auslöschen würden: beide sind riskante Zustände mit eigenen Glücksmomenten. Bereits diese allererste, kunstfreie Annäherung an das Dionysische kann mit Friedrich Schlegel in Zusammenhang gebracht werden. Ernst Behler weist auf die Gemeinsamkeit zwischen ihm und Nietzsche in Bezug auf das Phänomen „eines rauschhaften, überindividuellen Einheitsgefühls und der Lebenskraft der Natur“ hin, das bei Schlegel zur Grundlage für die Erklärung der Lyrik und des Dramas dienen sollte.¹⁰⁵ Wenn im Laufe des Weiteren das Dionysische in der Tragödienschrift immer mehr ästhetische Konnotationen gewinnt, ist es dann Reibnitz zufolge der Nachwirkung der frühromantischen Deutung des Begriffs zuzuschreiben:

Schlegel hat nicht nur den Gegensatz zwischen der „leise(n) Besonnenheit“ des Apollon und der „göttlichen Trunkenheit“ des Dionysos, zwischen „dithyrambischer Trunkenheit“ und „epischer Besonnenheit“ formuliert, sondern vor allem dem Dionysos der Mysterien als dem „Gott der unsterblichen Freude, der wunderbaren Fülle und ewigen Befreiung“ eine herausragende Bedeutung innerhalb der griechischen Religion und Kultur zugewiesen.¹⁰⁶

Tatsächlich verwendet Nietzsche zu Beginn des zweiten Kapitels für die Charakterisierung des schaffenden Künstlers der griechischen Tragödie den Ausdruck „dionysische Trunkenheit“. (KSA I, S. 31.) Dieses Kapitel bietet im Wesentlichen eine kulturgeschichtliche Erklärung, die den Begriff des Dionysischen für eine bestimmte Entwicklungsstufe der hellenischen Kultur vorbehält. Diese Entwicklung wird durch eine Reihe von Gegenüberstellungen ausgeführt, wobei jeder Zusammenstoß der entgegengestimmten Parteien die Grundlage für einen neuen Rivalitätskampf schafft. Nach diesem Muster werden der erste Gegensatz zwischen dem dionysischen Barbar und dem dionysischen Griechen, der zweite zwischen der hellenischen und der apollinischen Kultur und der dritte zwischen den barbarischen und den neuen Dionysosfesten aufgestellt.

Der Barbar scheint noch einen Mischtyp zwischen Tier und Mensch zu verkörpern, so wenig verfüge er über die grundsätzlichen Sittengesetze der menschlichen Gesellschaft. Trotzdem müsse er einen unwiderstehlichen Einfluss auf den dionysischen Griechen ausgeübt haben, sodass diesem in der nächsten kulturhistorischen Etappe nur die „majestätisch-ablehnende Haltung“ von Apollo entgegengesetzt werden könne. Die durch deren Versöhnung entstehenden „dionysischen Orgien“ haben bereits, in Abgrenzung von den abscheulichen Ritualen des Barbars vorhin, „die Bedeutung von

105 KFSa I, Einleitung, S. CXLI-CXLIII, hier: S. C/X.

106 Reibnitz 1995, S. 62. Die einbezogenen Quellen: Friedrich Schlegel: Über das Studium der Griechischen Poesie (KFSa I, S. 298); Geschichte der Poesie der Griechen und Römer (KFSa I, 540); Vom ästhetischen Werte der Griechischen Komödie (KFSa I, 20 ff.)

Welterlösungsfesten und Welterklärungstagen“, leise erinnern jedoch „die wundersame Mischung und die Doppelheit in den Affekten der dionysischen Schwärmer“ an deren „Hexentrunk aus Wollust und Grausamkeit“. (KSA I, S. 32.)

Noch durchschlagender erscheint die Gegensätzlichkeit im dritten Kapitel, das unter Berufung auf die griechische polytheistische Religion eine kulturhistorische Erklärung des Apollinischen vornimmt. Gezeigt wird zunächst, wie die Symbolfiguren der Apollinischen Kultur, die glänzenden Göttergestalten des Olympos, erst durch die erbarmungslose Niederwerfung der Titanenordnung zur Herrschaft gelangen konnten, ein narrativer Hinweis darauf, dass das Apollinische ohne dionysisches Fundament nicht entstehen und nicht fortbestehen könne.

Die dionysische Urerfahrung wird danach wiederum mit den erzählerischen Mitteln, mit Hilfe des Mythos vom König Midas, vertieft. Diesmal ist es die Funktion der Sage, die Unvermeidbarkeit menschlichen Leidens zu beweisen, somit den Zuhörer in seinem Pessimismus zu bestärken. Auch wenn damit das Dionysische sogar schon zum zweiten Mal mit elementarer Gewalt hervorgebrochen ist, strebt der Erzähler zum Schluss noch danach, von der Notwendigkeit der apollinischen Illusion zu überzeugen.

Das 4. Kapitel ist vollständig der Rechtfertigung des Apollinischen gewidmet. Wurde bei der kulturgeschichtlichen Darstellung des Dionysischen den orgiastischen Festen und den diese begleitenden Rauschzuständen eine besondere Aufmerksamkeit geschenkt, wird jetzt das Apollinische als eine Art Traummechanismus aufgefasst, der ununterbrochen ‚Schein‘ als etwas Lebenswichtiges entstehen lasse. Was für eine große Bedeutung Nietzsche diesem Begriff zuschreibt, geht aus dem folgenden rhetorisch hochgeladenen Satz eindeutig hervor:

Je mehr ich nämlich in der Natur jene allgewaltigen Kunsttriebe und in ihnen eine inbrünstige Sehnsucht zum Schein, zum Erlöstwerden durch den Schein gewahr werde, umso mehr fühle ich mich zu der metaphysischen Annahme gedrängt, daß das Wahrhaft-Seiende und Ur-Eine, als das Ewig-Leidende und Widerspruchsvolle, zugleich die entzückende Vision, den lustvollen Schein zu seiner steten Erlösung braucht; welchen Schein wir, völlig in ihm befangen und aus ihm bestehend, als das Wahrhaft-Nichtseiende, das heißt als ein fortwährendes Werden in Zeit, Raum und Kausalität, mit anderen Worten als empirische Realität zu empfinden genötigt sind. (KSA I, S. 38–39.)

Die letzte Konsequenz dieser Argumentation ist, dass es eine Wahrnehmung der Wirklichkeit ohne Schein gar nicht gebe, so soll das Traumhafte, das Apollinische im Folgenden sogar als ‚Schein des Scheins‘, symbolisch verwirklicht in dem naiven Kunstwerk Raffaels, hingenommen werden.

Der zweite Begriff, der zum Wesen des Apollinischen gehört und hier mit besonderem Nachdruck behandelt wird, ist der der Individuation. Offensichtlich vollzieht sich hier ein Perspektivenwechsel, wodurch der Blickpunkt des apollinischen Griechen die Oberhand gewinnt. Wurde nämlich vorher noch das Zerbrechen des *principii individu-*

ationis mit Jubellied begrüßt, fordert jetzt der apollinische Grieche die „Vergöttlichung der Individuation“ als das oberste Gesetz des Maßhalten-Könnens ein. (KSA I, S. 40.)

Nicht zu vergessen ist dabei, worauf auch in diesem Kapitel immer wieder hingedeutet wird, dass das Apollinische der dionysischen Grundlage nicht entbehren könne. Diese Überzeugung spiegelt sich in der Zusammenfassung der griechischen Kulturgeschichte wider, die den periodischen Wechsel des Dionysischen und Apollinischen in vier Kunststufen aufzeichnet, in deren Verlauf die beiden Kunsttriebe einander nicht nur als Gegner bekämpfen, sondern sich auch gegenseitig steigern. Daher kann die Tragödienschrift die homerische „naive Herrlichkeit“ als die erste und die dorische Kunst als die zweite Vollendung des Apollinischen betrachten.

Wie bereits bei der Entwicklung des Dionysischen die frühromantischen Wurzeln erwähnt wurden, so können die entsprechenden Hinweise auch bei der Behandlung des Apollinischen nicht ausbleiben. Nach Reibnitz hat als Erster der Altphilologe Karl Ort-fried Müller den Zusammenhang zwischen der „majestätisch-ablehnenden Haltung des Apollo“ und der dorischen Kunst systematisch erarbeitet, sein Werk *Die Dorier* aus dem Jahre 1824 soll jedoch in vielerlei Hinsicht auf Friedrich Schlegels Aufsatz *Von den Schulen der griechischen Poesie* (1794) zurückgehen.¹⁰⁷ Schlegel zieht eine Parallele zwischen dem dorischen Geist und dem Nationalcharakter der Griechen, er geht dabei aber noch eindeutig in Winckelmanns Spuren vor, wenn er feststellt: „Der Ton ihrer Sittlichkeit war Größe, Einfalt, Ruhe; friedlich und doch heldenmüthig, lebten sie in edler Freude.“¹⁰⁸

Nietzsche bleibt also bei seiner Auffassung des Apollinischen auch der klassischen Tradition treu. Die Bedeutung der Tragödienschrift besteht nicht in der Erarbeitung der Porträts der beiden Kunstmächte, auch nicht in der Tatsache ihrer Konfrontation allein, sondern in der Betonung ihrer gegenseitigen Bedingtheit, was durch den Nachvollzug der ironischen Textgestaltung nachgewiesen werden soll.

Die Akzentuierung der ironischen Struktur stellt *Die Geburt der Tragödie* in ein neues Licht. Wie früher erwähnt wurde, legen manche neueren Interpretationen, z. B. die von Paul De Man, einseitig das Primat des Dionysischen fest und gehen darüber hinweg, dass das Werk nicht aus epistemologischem oder ontologischem Interesse heraus entstanden ist. Wäre dies der Fall gewesen, sollte man auf die Wahrheitsansprüche des Dionysischen tatsächlich mehr Gewicht legen und das Apollinische als dessen bloße Maske aufweisen können. Liest man aber *Die Geburt der Tragödie* im Kontext der anderen Werke, scheint widersprüchlich, dass die Idee der Wahrheit von Nietzsche sonst überall generell verabschiedet wird. Konsequenz hat er jedoch zeitlebens an der

107 Reibnitz 1995, S. 107.

108 KFSa I, S. 390.

Problematik des Lebens festgehalten; sogar noch 1886, im zweiten Vorwort zur Tragödienschrift, hat er seinen Lesern empfohlen: „[...] die Wissenschaft unter der Optik des Künstlers zu sehen, die Kunst aber unter der Optik des Lebens ...“ (KSA I, S.14.)

Sehr aufschlussreich erscheinen diesbezüglich die zwischen 1870 und 1873 entstandenen Vorstudien zu der Tragödienschrift von den *Nachgelassenen Schriften*. Diese Texte entsprechen der Endfassung an mehreren Stellen, es gibt jedoch manche Akzentverschiebungen, die von der ursprünglichen Intention ihres Verfassers mehr verraten. Wenn man die folgende Ausführung der Vorstudie *Die dionysische Weltanschauung* liest, leuchtet ein, dass die Frage nach dem Wahrheitsgehalt der (griechischen) Kunst nicht gestellt werden sollte, weil diese Frage auch von Nietzsche nicht gestellt wurde.¹⁰⁹ Ihm ging es vielmehr um die Möglichkeit der Rechtfertigung des Daseins, und die Mittel dazu besaß damals nach seiner Auffassung allein die Kunst:

Jetzt wird es nicht mehr unbegreiflich dünken, dass derselbe Wille, der als apollinischer die Welt ordnete, seine andre Erscheinungsform, den dionysischen Willen in sich aufnahm. Der Kampf beider Erscheinungsformen des Willens hatte ein außerordentliches Ziel, eine höhere Möglichkeit des Daseins zu schaffen und auch in dieser zu einer noch höheren Verherrlichung (durch die Kunst) zu kommen. Nicht mehr die Kunst des Scheines, sondern die tragische Kunst war die Form der Verherrlichung: in ihr aber ist jene Kunst des Scheines vollständig aufgesaugt. Apollo und Dionysos haben sich vereinigt. Wie in das apollinische Leben das dionysische Element eingedrungen ist, wie sich der Schein als Grenze auch hier festgesetzt hat, so ist auch die dionysisch-tragische Kunst nicht mehr „Wahrheit“. Nicht mehr ist jenes Singen und Tanzen instinktiver Naturrausch: nicht mehr ist die dionysisch erregte Chormasse die unbewusst vom Frühlingstrieb gepackte Volksmasse. Die Wahrheit wird jetzt symbolisiert, sie bedient sich des Scheines, sie kann und muß darum auch die Künste des Scheins gebrauchen.¹¹⁰

Diese Auslegung legt fest, dass das Dionysische und das Apollinische im Hinblick auf das letzte Ziel, die Rechtfertigung des Daseins durch die Kunst, untrennbar aufeinander angewiesen sind. Im Vergleich zur Tragödienschrift kann man hier sogar eine kleine Akzentverschiebung zugunsten des Apollinischen bemerken. Wurde dort mehrmals die Angewiesenheit des Apollinischen auf das Dionysische in den Vordergrund gerückt, passiert hier das Gegenteil. Der Grund dafür liegt allerdings darin, dass die Vorstudie bei dieser Textpassage bereits bei dem tragischen Kunstwerk angelangt ist, während dies nach dem Gedankengang der Tragödienschrift erst später erfolgt. Trotzdem scheint es

109 Der Rechtfertigungsgedanke spielt auch in der Tragödienschrift-Interpretation von David E. Wellbery eine zentrale Rolle. Er fasst den Essay als ideelle Widerlegung des Schopenhauerschen Leitgedankens vom Pessimismus auf. Ohne eine detaillierte Textanalyse zu liefern, gelingt ihm durch die Hervorhebung der Rettungsfunktion der Tragödie, Nietzsche von dem üblichen Vorwurf des Ästhetizismus freizusprechen. Wellberry, David E: Form und Funktion der Tragödie nach Nietzsche. In: Menke, Bettine / Menke, Christoph (Hg.): Tragödie – Trauerspiel – Spektakel. Berlin: Theater der Zeit 2007, S. 199–212.

110 Nietzsche, Friedrich: Die dionysische Weltanschauung. In: KSA I, S. 551-578, hier: S. 570f.

wichtig, bei diesem Stadium auf das utopische Moment der ironischen Textgestaltung im Hinblick auf die besondere Zielsetzung Nietzsches hinzuweisen. Im Nächsten entfaltet sich nämlich in der Tragödienschrift eine ästhetische Theorie, deren poetologisches Zentrum zweifellos die griechische Tragödie bildet: Sie gilt als Maßstab, jedes kulturgeschichtliche Ereignis wird an ihr gemessen. Unter dem Aspekt der ironischen Struktur, der essayistischen Schreibweise, erscheint jedoch die griechische Tragödie nur als eine historische, zeitlich bestimmte Phase eines unabschließbaren kulturgeschichtlichen Prozesses. Hier scheiden sich die Wege zwischen Essay und Theorie. Die Theorie kann ihr Ziel einholen, der Essay nicht.

Das fünfte Kapitel wendet sich demnach ganz den Problemen der Ästhetik zu. Zuerst geht es um das moderne Paradoxon Objektivität–Subjektivität in der Kunst, das eigentlich nichts anderes ist als eine Verlängerung der Polarität Dionysisches–Apollinisches. Durch das Beispiel des antiken Lyrikers Archilochos wird bewiesen, dass diese Gegenüberstellung nur einen Scheinwiderspruch darstellt, insofern als beim lyrischen Schaffen zweierlei künstlerische Tätigkeiten ausgeübt werden. Zunächst erfolge eine bild- und begriffslose Abbildung des „Ur-Einen als Musik“, das wäre die dionysische Phase, und dann komme die Produktion eines bildhaften „Exempels“ als subjektive apollinische Phase. (KSA I, S. 44.) Die vollständige Verschmelzung beider Phasen sei im Grunde von vornherein gegeben: „Insofern aber das Subjekt ein Künstler ist, ist es bereits von seinem individuellen Willen erlöst und gleichsam Medium geworden, durch das hindurch das eine wahrhaft seiende Subjekt seine Erlösung im Scheine feiert.“ (KSA I, S. 47.)

Im fünften Kapitel vollzieht sich somit die erste ästhetische Bestätigung der früher kulturgeschichtlich ausgeführten Bedingtheit des Dionysischen und des Apollinischen. In Verbindung damit wird auch die Musik als ästhetische Kategorie aufgegriffen, während sie früher eher als Musik des dionysischen Barbars behandelt wurde, welche nur noch „Schrecken und Grausen“ zu erregen fähig schien. (KSA I, S. 33.)

Im sechsten Kapitel erfährt der Musikbegriff eine apollinische Wendung. Im Wesentlichen geht es hier um die Priorität von Musik oder Wort in der lyrischen Dichtung. Aus der Gegenüberstellung ihrer Funktion und Bedeutung geht die Musik siegreich hervor. Wie das Volkslied bei Archilochos zeigt, bildet die Melodie den Ursprung für den Text, und „die Sprache“ ist „auf das stärkste angespannt, die Musik nachzuahmen“. (KSA I, S. 49.) Die apollinische Wendung besteht nun darin: indem die Musik durch die Vermittlung der Sprache transparent wird, „erscheint“ sie „als Wille“ des Lyrikers, scheint „durch das Bild des Willens“ ihrem Wesen näher zu kommen. (KSA I, S. 50f.)

Aufgrund der nachahmenden Bestrebung der Sprache entsteht noch eine zweite Gegenüberstellung: indem sie nicht auf die Musik, sondern auf die „Erscheinungs- und Bilderwelt“ gerichtet sei, bringe sie die homerische Epik – das Paradebeispiel für apollinische Kunst – hervor, die als Gegensatz zur lyrischen Dichtung begriffen wird. (KSA I, S. 49.)

Die nächsten beiden Kapitel werden als Einheit behandelt, denn in beiden wird die ästhetische Theorie der Tragödie unter dem Schlüsselbegriff des Satyrs entfaltet. Als Wiederholung der vorigen kann man die anfängliche Abgrenzung von der apollinischen Kunst der Epik betrachten, als Weiterentwicklung die Fokussierung auf den Chor, der als genealogische Grundlage der Tragödie und – im Unterschied zu der altphilologischen Tradition – als ästhetisches Phänomen schlechthin dargestellt wird. Nietzsche polemisiert jedoch nicht allein gegen die Fachkollegen, sondern auch gegen Wilhelm August Schlegel, wenn er beiden Stützpfeilern der Tragödie, Chor und Satyr, den direkten Realitätsbezug abspricht. Sein Satyr sei ein „fingiertes Naturwesen“ und als solches ein Gegensatz zu dem griechischen „Culturmenschen“. (KSA I, S. 55.) Der wichtigste Unterschied zwischen den beiden besteht in einem wichtigen wirkungsästhetischen Moment, das bereits als Fernziel der Tragödienschrift angedeutet wurde: der dionysische Kulturmensch sei geneigt, sich völlig aufzugeben und in Anbetracht der Wahrheit handlungsunfähig zu werden, von diesem „lethargischen“ Zustand könne ihn jedoch der Satyrchor mit dem „metaphysischen Trost“ der Kunst, „daß das Leben im Grunde der Dinge, trotz allem Wechsel der Erscheinungen unzerstörbar mächtig und lustvoll sei“, retten. (KSA I, S. 56.)

Der Gegensatz zwischen Natur und Kultur verschärft sich, wenn der Satyr dann dem „idyllischen Schäfer“, dem Kulturmenschen der modernen Welt, gegenübergestellt wird. (KSA I, S. 57.) Im Vergleich zu dem Satyr, der als „das Urbild des Menschen“ und in diesem Sinne als „Wahrheitsverkünder“ erscheint, kommt jetzt der Kulturmensch als „geputzt“ und „erlogen“ daher. (KSA I, S. 58.) Die Gestalt des Satyrs ist bei Nietzsche zweifellos widersprüchlich: sie sei einerseits „etwas Erhabenes und Göttliches“, zugleich aber auch „Sinnbild der geschlechtlichen Allgewalt der Natur“. (KSA I, S. 58.) Wie bereits angedeutet wurde, ist diese Auffassung des Satyrs eine versteckte Polemik gegen Schiller, bei dem diese Gestalt auch als „das Urbild des Menschen“ erscheint, aber um dabei die Harmonie von Vernunft und Trieb zu verwirklichen. In der Tragödienschrift repräsentiert er demgegenüber „als schlechthinnige Negation von Vernunft und Sitte: die Anarchie der Tiebe und Sexualität“ und verweist in gewissen Zügen auf den dionysischen Barbar des zweiten Kapitels zurück.¹¹¹

Somit sei der Chor mit solchen Satyrgealten dazu geeignet, dionysisches Wissen zu vermitteln und als Grundlage der Tragödie zu dienen. Abschließend wird gezeigt, wie sich im Laufe der Entwicklung dem dionysischen Chorgesang auf apollinische Einwirkung visionäre Vergegenwärtigung zugesellte und damit das eigentliche ‚Drama‘ zustande kam.

¹¹¹ Riedel 1996, S. 192.

Indem das folgende, neunte Kapitel diesen Faden fortsetzt und sich auf das apollinische Element der Tragödie konzentriert, bildet es zunächst einen ironischen Kontrapunkt zum vorigen. Der Dialog, die Sprache der Tragödienhelden wird jetzt als „das Apollinische der Maske“ gedeutet, die „einfach, durchsichtig, schön“ die grausame Tiefe verdecken könne. (KSA I, S. 64.) Als Beispiele für Tragödienhelden mit solchen grausamen Schicksalen dienen zwei berühmte Gestalten der griechischen Bühne Ödipus von Sophokles und Prometheus von Äschylos. Beide sind in ihrer Widerprüchlichkeit dargestellt als Träger dionysischer Erfahrungen, die durch das Drama apollinisch aufgelöst werden müssen. Zugleich stellen sie entgegengesetzte Charaktertypen dar. Ödipus, „der zum Irrtum und zum Elend trotz seiner Weisheit bestimmt ist“, verkörpere dionysische „Passivität“; Prometheus demgegenüber, der seine Taten mit titanischer Besessenheit ausführt, repräsentiere dionysische „Aktivität“ (KSA I, S. 67.) Trotzdem strahlen ihre Tragödien apollinische Verklärung aus. Die zunächst unverständlich erscheinenden Schicksalswendungen werden in Ödipus' Geschichte dichterisch gerechtfertigt, was eine beruhigende Wirkung ausüben könne, und ebenso beharre Äschylos bei seinem Prometheus auf das Einhalten der apollinischen „Gerechtigkeitsgrenzen“. (KSA I, S. 71.)

Im letzten Kapitel dieser thematischen Einheit vollzieht sich zusammenfassend eine Rückwendung zum Dionysischen, insofern als jetzt alle Tragödienhelden, Ödipus und Prometheus insbesondere, als verschiedene Verkörperungen von Dionysos aufgefasst und ihre Einzeltragödien als Wiederholungen von dessen Leidensgeschichte interpretiert werden. Heraufbeschworen wird zugleich der ursprüngliche Mythos von Dionysos' Zerstückelung; der Wechsel ins Narrative dient auch diesmal, wie früher öfters darauf hingewiesen wurde, der Vermittlung einer tieferen Wahrheit, die erst durch eine ästhetische Überhöhung in der Tragödie annehmbar gemacht werden könne.

Im Zentrum stehen jedoch vor allem der Begriff des Mythos und seine besondere Fähigkeit, dionysische Weisheit in symbolischer Form zum Ausdruck zu bringen. Darin unterscheide er sich am meisten von seinem Pendant, dem historischen Erzählen, das der Glaubwürdigkeit und des Realitätsbezugs nicht entbehren könne. Somit gelten als letztes Gegensatzpaar Mythos kontra Historie, und die letztere ist schon ein Hinweis auf die Tendenz der Rationalisierung, die in der nächsten thematischen Einheit für die Tragödie die größte Gefahr bringen wird.

Den Abschluss dieser Phase der Tragödiengeschichte markiert auch ein Bruch auf der Ebene der sprachlichen Gestaltung des Textes. Dominierte bisher ein sachlich-argumentativer Ton, so erhebt sich jetzt plötzlich eine neue, vorwurfsvolle Stimme, die allein durch ihre hohe Rhetorizität ein besonderes Ansehen beanspruchen kann: „Was wolltest du, frevelnder Euripides, als du diesen Sterbenden (die mythische Vorlage der Tragödie, Zs. B.) noch einmal zu deinem Frondienste zu zwingen suchtest?“ (KSA I, S. 74.)

Der Name Euripides ist gefallen, und damit wird gleich der nächste thematische Komplex, die Verfallsgeschichte, angekündigt. Die Vorwürfe, mit denen auf einmal Euripides zugeschüttet wird, beziehen sich letzten Endes nicht auf ihn allein, sondern auf jeden, der gegen das ästhetische Konzept verstößt: „Und weil du Dionysos verlassen, so verliess dich auch Apollo“. (KSA I, S. 75.) Dieser Teil schließt mit einer Flut von Scheltsätzen, wodurch er den Eindruck eines persönlich betroffenen, mitgerissenen Erzählers hinterlässt.

3.3 Kapitel 11–15

Will man sich vor Augen halten, dass die Ausführung der ironischen Struktur nicht nur ständige Wiederholung, sondern auch Steigerung durch Gegensätzlichkeit bedeutet, dann könnte man den Niedergang der Tragödie als Bruch der ironischen Tendenz bewerten. Wenn man sich jedoch nicht einzig und allein diese griechische Kunstgattung, sondern die Rechtfertigung des Daseins „unter der Optik der Kunst“ als Endziel dieser Bewegung vorstellt, dann erscheint die attische Komödie des Euripides nicht ausschließlich als Vernichtung der Tragödie, sondern auch als kontroverser Versuch auf demselben Weg. Nach der Logik der ironischen Struktur muss dann auch die attische Komödie abgelöst werden, und dies erfolgt tatsächlich im dritten thematischen Komplex durch das ästhetische Konzept des modernen Musikdramas. So bleibt, trotz des Absterbens der griechischen Tragödie, die Idee der ästhetischen Rechtfertigung des Daseins und die prinzipielle Unabschließbarkeit der ironischen Struktur in diesem essayistischen Werk Nietzsches dennoch beibehalten.

In der literaturästhetischen Tradition war Euripides gewöhnlich eher positiv bewertet, laut Reibnitz wurde „das negative Euripidesbild [...] keineswegs von den ‚Kunstrichtern aller Zeiten‘ geteilt, sondern setzte sich erst an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert durch – im Zuge der Neuentdeckung des Originalgenies (Herder) des Aischylos“.¹¹² Davon ausgehend kann man voraussetzen, Nietzsche habe die Komödie von Euripides deshalb verleumdet, um den Sieg der sokratischen Tendenz im Bereich der Kunst untermauern zu können. Nach dem Gedankengang der Tragödienschrift führt nämlich ein direkter Weg von Euripides zu Sokrates, an dessen Ende die tragische Weltbetrachtung der griechischen Tragödie zugunsten des theoretischen Optimismus, für den Sokrates als Symbolfigur steht, aufgegeben wird. Eine solche zielgerichtete Zusammenfassung dieser thematischen Einheit übergeht jedoch die Verzögerungsmomente und Schwankungen, welche die ironische Tendenz auch innerhalb dieses thematischen

¹¹² Reibnitz 1995, S. 324.

Komplexes zur Geltung bringen. Im Folgenden wird beim Nachvollzug der essayistischen Textgestaltung nicht nur auf diejenigen Gegensatzpaare das Augenmerk gerichtet, welche der Konzeption den Leitfaden sichern, sondern auch auf die Dissonanzen, die eher der ironischen Tendenz im Dienste stehen. Unberücksichtigt bleiben jedoch zu- meist solche Textpassagen, die bloß Wiederholungen von früheren Bemerkungen sind, wenn sie sich nicht als unbedingt erwähnenswert erweisen.

Zunächst soll nach Nietzsche der größte Unterschied zwischen der griechischen Tragödie und der attischen Komödie darin bestehen, dass durch die letztere die alltägliche Wirklichkeit auf die Bühne gebracht werde. Diese Tendenz wird im elften Kapitel durch die Gegenüberstellung der dominierenden Gestalten beider Dramentypen veranschaulicht. In der griechischen Tragödie habe der Satyr, der als Halbgott angesehen wird, die wichtigste Funktion, indem er den tragischen Chor bildet. Bei Euripides werde demgegenüber „der Chor der Zuschauer eingeübt“, womit die Vorrangstellung der „bürgerlichen Mittelmäßigkeit“, der „Schlauheit und Verschlagenheit“ einhergehe. (KSA I, S. 77.) Repräsentierte die griechische Tragödie die unvergänglichen hohen Ideale der tragischen Weltbetrachtung, komme durch die enge, allein auf die Gegenwart bezogene Perspektive des Zuschauerchors „sclavenmässige Daseinslust und Heiterkeit“ zum Ausdruck. (KSA I, S. 78.)

Das Einholen des Zuschauers in das Kunstwerk ist freilich eine demokratische Geste, und bekanntlich hat Nietzsche mit der demokratischen Gesinnung niemals sympathisiert; die angebliche Hochschätzung des Publikums soll sich nach ihm eigentlich aus Missachtung desselben ergeben haben. Er nennt jedoch auch einen zweiten Typ des Zuschauers, dem Euripides Achtung entgegengebracht habe. Dieser „andere Zuschauer“ erscheint als diametraler Gegensatz zum ersten: Er sei souverän, „urteilsfähig“, kritisch – und stelle vor allem keine Realität auf der Bühne dar. (KSA I, S. 80.) Dieser ‚andere Zuschauer‘, der sich gleich als Euripides selbst und im nächsten Kapitel als Sokrates entpuppt, habe als wichtigstes Merkmal, dass er seine Distanz zur Bühne stets bewahre, indem er dem Aufgeführten – auch der Tragödie – gegenüber den Anspruch auf Verständlichkeit erhebe.

Im nächsten Kapitel wird die Kluft zwischen Tragödie und Komödie theoretisch weiter vertieft und bald soll wiederum Sokrates dem Euripideischem Stück seine ästhetische Grundlage sichern. Zunächst erfolgt die systematische Widerlegung des griechischen Erbes, insofern durch die Komödie der Reihe nach sowohl das Dionysische als auch das Apollinische verabschiedet werden. Nach der Ausscheidung des Dionysischen scheint für einen Augenblick das Apollinische in Form „des dramatisierten Epos“ gerettet werden zu können, bald stellt sich aber heraus, dass die Komödie – mit den ihr eigenen starken „Erregungsmitteln“ – gerade das Wesen des Apollinischen, den Schein und die „Lust am Scheine“ negiert. (KSA I, S. 84.) Jedoch kann auch die attische Komödie, welche

über die Tragödie gerade den Sieg errungen hat, ihr thematisches Hauptgewicht im Weiteren nicht behalten, sie muss ja zugunsten des Sokratismus in den Hintergrund treten.

Dieser rationale Geist erscheint vorläufig noch in einer „ästhetischen“ Gestalt, insofern der Euripideische Prolog mit dem Ziel eingeführt wird, den Grad der Verständlichkeit im Drama zu erhöhen. Damit steht die Komödie wiederum in Gegensatz zu der Sophokleischen Tragödie, deren Wirkung nicht auf der Rationalisierbarkeit der Geschehnisse, sondern auf ihrem hohen emotionalen Gehalt beruhte.

Es ist ein typisch essayistisches Moment, dass die Beurteilung von Euripides' Lebenswerk widersprüchliche Momente beinhaltet. Aus diesem Lebenswerk wird ein einziges Stück, die *Bacchen* hervorgehoben, und es wird gerade als eine Rechtfertigung des Dionysischen gedeutet:

Euripides selbst hat am Abend seines Lebens die Frage nach dem Werth und der Bedeutung dieser Tendenz in einem Mythos seinen Zeitgenossen auf das Nachdrücklichste vorgelegt. Darf überhaupt das Dionysische bestehen? Ist es nicht mit Gewalt aus dem hellenischen Boden auszurotten? Gewiss, sagt uns der Dichter, wenn es nur möglich wäre: aber der Gott Dionysus ist zu mächtig; der verständigste Gegner – wie Pentheus in den „Bacchen“ – wird unvermutet von ihm bezaubert und läuft nachher mit dieser Verzauberung in sein Verhängniss. Das Urtheil der beiden Greise Kadmus und Tiresias scheint auch das Urtheil des greisen Dichters zu sein: das Nachdenken der klügsten Einzelnen werfe jene alten Volkstraditionen, jene sich ewig fortpflanzende Verehrung des Dionysus nicht um, ja es gezieme sich, solchen wunderbaren Kräften gegenüber, mindestens eine diplomatisch vorsichtige Theilnahme zu zeigen: wobei es aber noch immer möglich sei, dass der Gott an einer so lauen Betheiligung Anstoss nehme und den Diplomaten – wie hier den Kadmus – schliesslich in einen Drachen verwandle. (KSA I, S. 82.)

Wie bei Nietzsche schon öfters der Fall war, dient das Erzählerische auch hier der Versinnlichung des Theoretischen. Nun färbt auch eine kleine Ironie das Nacherzählen des Drameninhalts, die diesmal wohlwollend und zustimmend wirkt und den Eindruck macht, der Erzähler der Tragödienschrift hat dem Dichter Euripides, wenn auch nicht der durch ihn vertretenen Tendenz, verziehen.

Auf ähnliche widersprüchliche Weise lässt das 14. Kapitel dann Sokrates Gerechtigkeit widerfahren. Nachdem mit seinem Namen das Überwuchern des philosophischen Gedankens, der Dialektik und des Optimismus im Drama heillos verbunden wurde, bekommt die theoretische Ausführung einen narrativen Abschluss, der Sokrates vor seinem Tod zeigt, als er im Gefängnis eine „Traumerscheinung“ hat und Musik treibt. (KSA I, S. 96.) Zwischen dem früheren „despotischen Logiker“ und diesem „musiktreibenden Sokrates“ besteht freilich ein krasser Gegensatz. Auch wirkt die Szene jetzt unerwartet pathetisch und nimmt an theoretischer Feindseligkeit gegen den Philosophen etwas ab. (KSA I, S. 96.) Darüber hinaus trifft man hier ja wieder die bekannte Symbolik: in diesem einzigartigen Augenblick scheint Sokrates ausnahmsweise geeignet zu sein, Traum und Musik, Apollon und Dionysos miteinander zu verknüpfen.

Es ist aufschlussreich, diese schwankende Beurteilung beider Verursacher des Verfalls der Tragödie mit den entsprechenden Textpassagen in der diesbezüglichen Vorstudie *Socrates und die Tragödie* zu vergleichen. Mehrere Äußerungen dieser Schrift lassen Euripides' Vorhaben und dichterische Leistung viel positiver erscheinen als *Die Geburt der Tragödie*, in historischer Perspektive wird hier auch seine Komödie, mit deren Alltäglichkeitsthematik zusammen, als eine neue Entwicklungsstufe angesehen: „Durch ihn ist der neueren Comödie die Zunge gelöst worden, während man bis Euripides nicht wußte, wie man die Alltäglichkeit anständig auf der Bühne reden lassen sollte.“¹¹³ Dem Menschen Euripides und seinen Bestrebungen zollt die Vorstudie eindeutig Achtung, seine Versuche um die Veränderung der Dramentechnik werden nicht gleich abgelehnt, sondern zunächst auf ihre Prämissen hin erforscht. Bestätigt wird in diesem Sinne, „[...] daß Euripides mit bestem Wissen und Gewissen handelte und sein ganzes Leben in großartiger Weise einem Ideale geopfert hat“.¹¹⁴ (KSA I, 536.)

Sokrates gegenüber scheint jedoch die Vorstudie noch strenger als die Tragödienschrift vorzugehen: In der oben bereits erwähnten Szene, welche hier nur flüchtig und gekürzt erzählt wird, gestattet der Erzähler Sokrates nicht, zur „apollinischen Einsicht“ zu kommen, seine Musik treibenden Versuche werden mit der Bemerkung widerlegt: „[...] doch glaube ich nicht, daß er mit diesen metrischen Übungen die Musen versöhnt hat“.¹¹⁵

Die Kapitel 13 bis 16 sind vollständig Sokrates und dem mit ihm symbolisierten Sokratismus gewidmet. Gleich am Anfang vermittelt der Text mehrere anschauliche Bilder von Sokrates, wobei des Wissenden Gestalt von Porträt zu Porträt vom Grandiosen zum Monströsen umgewandelt wird. Die erste Dichotomie des Textes beruht auf der Diskrepanz zwischen der Beurteilung der Zeit und der Selbstdarstellung des Philosophen. Während er nach einem Orakelspruch für den Weisesten gehalten wird, stellt er sich selbst als nichtwissend vor. In der nächsten Szene erscheint er als Verneiner der Intuition, gleich heißt es aber, dass er selbst sein „Dämonion“ hatte, eine göttliche Stimme, welche seinen Verstand kontrollierte. (KSA I, S. 90.) So ist bei ihm das zentrale Gegensatzpaar Intuition versus Bewusstheit, und die paradoxe Konstellation dieser Begriffe scheint den besten Beweis für seine geistige Exzentrizität abgeben zu können:

Während doch bei allen produktiven Menschen der Instinct gerade schöpferisch-affirmative Kraft ist und das Bewusstsein kritisch und abmahnend sich gebärdet, wird bei Sokrates der Instinct zum Kritiker, das Bewusstsein zum Schöpfer – eine wahre Monströsität per defectum! (KSA I, S. 90.)

113 Nietzsche, Friedrich: *Socrates und die Tragödie*. In: KSA I, S. 533–549, hier S. 535.

114 Ebd., S. 536.

115 Ebd., S. 544.

Derart zum Monstrum gemacht, wendet Sokrates in einem der nächsten Bilder dann „das eine grosse Cyklopenauge“ auf die Tragödie, und unter seinem vernichtenden Blick beginnen deren bisher als unerlässlich geltende Elemente wie das tragische Mitleid und der Chor zusammen zu schrumpfen, um den sokratischen Kunstformen wie dem platonischen Dialog und dessen modernem Erben, dem Roman, den Platz zu räumen. (KSA I, S. 92.) Gegenübergestellt werden demnach vor allem die dem Chor bzw. dem Dialog zugrunde liegende Weltbetrachtung, Denkweise und Wirkung. Während die Tragödie nur eine „transzendente Gerechtigkeitslösung“ erlaube und mit Hilfe des Chorgesangs beim Publikum tragisches Mitleid auslöse, sei der Dialog ein Produkt der Dialektik, welche durch die geradlinige Verbindung von Tugend, Wissen und Glück lauter Optimismus vermittele. (KSA I, S. 94f.)

Hat sich damit der Sokratismus, diese in der Tragödienschrift als höchst naturwidrig erscheinende und als griechenfeindlich aufgefasste Tendenz, von seinem leiblichen Vater losgelöst, so gibt es von jetzt ab ständig Schwankungen im Text. Den Unterschied könnte man so formulieren, dass der historische Sokrates als großer Irrender, die mit seinem Namen verbundene Denkweise jedoch als ein unverzeihlicher Frevel des Geistes gesehen wird; es gibt dabei freilich auch viele Überschneidungen. Laut Reibnitz griff Nietzsche bei der „Negativwertung“ von Sokrates auf Hegels Philosophiegeschichte zurück, diese habe nämlich Sokrates als einen „historischen Wendepunkt“ dargestellt, der für die übertriebene Emanzipation des Selbstbewusstseins die Verantwortung trage.¹¹⁶ Im 15. Kapitel wird der Gedanke von der Selbstgesetzlichkeit des menschlichen Geistes bis zur „Wahnvorstellung“ erweitert, „dass das Denken das Sein nicht nur zu erkennen, sondern sogar zu corrigieren im Stande sei“. (KSA I, 99.) Indem die Wissenschaft sich vornimmt, „das Dasein als begreiflich und damit als gerechtfertigt erscheinen zu machen“, scheint sie für einen Augenblick in der Lage zu sein, die ursprüngliche Bestimmung der Kunst zu erfüllen. Erst am Ende dieses Kapitels werden dem Größenwahn des „theoretischen Menschen“, für den freilich Sokrates als Muster steht, Grenzen gesetzt, wodurch dessen „theoretischer Optimismus“ scheitere, und die Folge davon sei, dass sich der Mensch seiner „Kunstbedürftigkeit“ wieder bewusst werden müsse. (KSA I, S. 101f.)

Dieses Kapitel gehört zu den wenigen, in denen die Gegensätzlichkeit rhetorisch nicht wirksam genug durchgeführt wird: während die wissenschaftliche Weltbetrachtung eine seitenlange Explikation erhält, wird deren Gegenpol, „die tragische Erkenntnis“, welche wieder zur Kunst führen sollte, nur kurz erörtert. (KSA I, S. 101.) Dies mag damit zusammen hängen, dass Nietzsche die unter dem Begriff des Sokratismus behandelte Vernunft-, Wissenschafts- und Fortschrittsgläubigkeit als eine „bedrohliche

116 Reibnitz 1995, S. 322.

und kulturzerstörerische Allianz“ auffasste.¹¹⁷ Er hat ihre Erscheinungsformen auch in anderen Schriften gewöhnlich bis in die eigene Zeit verfolgt und heftig kritisiert. Für Nietzsche ist das Phänomen des Sokratismus ein grundlegendes Übel der abendländischen Kultur überhaupt, das nicht im Rahmen eines einzigen Kapitels ausbalanciert werden kann. Mit der Überbetonung des Sokratischen Elements am Ende der zweiten thematischen Einheit können diese fünf Kapitel den Charakter eines Gegenentwurfs zu der tragischen Weltbetrachtung allerdings nochmals unterstreichen.

Der Abschluss ist emotionell genauso hochgeladen wie das Ende der ersten Einheit: Die Hinwendung zur Gegenwart erfolgt unter Ängsten, Zweifeln aber auch Hoffnungen, welche in einer Reihe von Frage- und Aufrufesätzen ihre rhetorisch effektvolle Ausprägung erhalten.

3.4 Kapitel 16–25

Die beiden ersten Kapitel dieser thematischen Einheit dienen, unter Vorwegnahme der Wiedergeburt der Tragödie, als Zusammenfassung der bisherigen theoretischen Ausführungen; insofern könnten sie noch zum Vorangehenden gehören. Der Grund dafür, weshalb sie enger mit dem dritten Komplex zusammengefügt werden sollen, liegt in der Vorrangstellung der Musik, die in der letzten Einheit zweifellos als thematisches Bindeglied fungiert.

Der Übergang von der Problematik der Antike zur Kunst der Moderne findet gleich im 16. Kapitel durch die Erwähnung von Wagners Beethoven-Studie statt. Im Zentrum steht, unter Berufung auf Schopenhauers Philosophie, die Musik als dionysisches Element der Kunst, was eine Wiederkehr zum Ausgangspunkt der Tragödienschrift bedeutet. Die grundlegende Fragestellung bezieht sich zunächst mit Schopenhauer auf die Beschaffenheit der Musik im Vergleich zu anderen Künsten und auf ihr Verhältnis zu Bild und Begriff. Mit einem seitenlangen Schopenhauer-Zitat wird nochmals bekräftigt, dass im Unterschied zu allen konträren Phänomenen nur die Musik fähig sei, eine Unmittelbarkeit bei der Abbildung zu erreichen, auf den schönen Schein zu verzichten und somit Wesenhaftes, „den Mythos d. h. das bedeutsamste Exempel zu gebären und gerade den tragischen Mythos: den Mythos, der von der dionysischen Erkenntnis in Gleichnissen redet“. (KSA I, S. 107.) Diese Bevorzugung des Tragischen soll man zugleich als eine Rückbiegung zu Wagners Auffassung in der Beethoven-Studie verstehen, wo er die Musik als einzige Kunst, und insbesondere im Gegensatz zu der bildenden Kunst, von dem traditionellen ästhetischen Kriterium der Schönheit freisprechen will.

117 Ebd.

Nachdem die dionysische Musik, der Mythos und das Tragische zu diesem unauflösbaren Ganzen verschmolzen wurden, dient das musikalische Element als Grundlage zu weiteren Entgegensetzungen. Den Gegenpart spielt dazu der Dithyrambus der neueren attischen Komödie, was in vieler Hinsicht eine Wiederholung früherer Feststellungen ist. Während aber bei Euripides noch eher der Realitätsbezug kritisiert wurde, fokussiert jetzt die Tragödienschrift bei der Erarbeitung der Unterschiedlichkeit in erster Linie auf die Funktion und Wirkung der Musik. Demnach erscheine die dionysische Musik als „allgemeiner Spiegel des Weltwillens“, während die Musik des Dithyrambus mit ihrer „Tonmalerei“ nur ein „dürftiges Abbild der Erscheinungen“ wiederzugeben fähig sei. (KSA I, S. 112.) Der Grund für diese Unvollkommenheit sei in dem Mechanismus selbst zu suchen: Der Dithyrambus arbeite mit rationalen Effekten, wenn er „äusserliche Analogien zwischen einem Vorgange des Lebens und der Natur und gewissen rhythmischen Figuren und charakteristischen Klängen der Musik“ erziele. (KSA I, S. 112.)

Weitere Gegensatzpaare des Textes, pro und kontra das Mythische, betreffen die Charakterdarstellung und den Schluss beider Dramentypen. In der Tragödie stelle der Charakter einen „ewigen Typus“, in der neueren attischen Komödie lebensnahe, auf Einzelzüge reduzierte Figuren dar; die eine lasse am Ende „den metaphysischen Trost“ spüren, die andere brauche aber „einen eigenen deus ex machina“, um die Daseinslust ungestört aufrechterhalten zu können. (KSA I, S. 113f.)

Vorübergehend wird dann das Thema Musik beiseite gelassen. Das 18. Kapitel erscheint als eine Art Exkurs, in dem anhand der Versprechen, welche die diversen dramatischen Gattungen anbieten können, eine Typologie der Kulturen aufgestellt wird. Die Tragödienschrift unterscheidet hier drei „Illusionsstufen“ voneinander, welche durch ihre Dominanz die jeweilige Kultur bestimmen und anhand derer „eine vorzugsweise sokratische oder künstlerische oder tragische Kultur“ entstehe. (KSA I, S. 116.) Die moderne sei eine Fortsetzung der sokratischen, insofern als in der Gegenwart der Geist der Wissenschaft überwuchere. Als ihre Symbolfigur erscheine Faust, was ein Zeichen dafür sei, dass der moderne Mensch – im Gegensatz zu Sokrates – bereits auch die Unzulänglichkeit der wissenschaftlichen Weltbetrachtung erfahren müsse. Bei dem verbindlichen Optimismus der alexandrinischen Kultur, welche als Nachfolge der sokratischen aufzufassen sei, mangle es an jeder wahren Grundlage, indem diese Kultur – und hier wechselt die Tragödienschrift plötzlich vom Kulturphilosophischen ins Geschichtsphilosophische – auf die Arbeit eines „Sklavenstandes“ angewiesen sei, zugleich aber dessen Unentbehrlichkeit „leugne“. (KSA I, S. 117.)

Dieses Kapitel bleibt aber nicht bei der Diagnose des Übels stecken. Als Kontrapunkt werden in einem Rückverweis auf den Anfang der Tragödienschrift Kant und Schopenhauer herbeigeholt, die bewiesen haben, dass die geltende wissenschaftliche Welterklärung nur „das Werk der Maja“ sei. Den ideellen Sieg trägt wiederum die Ein-

sicht in die Notwendigkeit einer tragischen Kultur davon, welche „mit unbewegtem Blicke dem Gesamtbilde der Welt zuwendet und in diesem das ewige Leiden mit sympathischer Liebesempfindung als das eigne Leiden zu ergreifen sucht“. (KSA I, S. 118.)

Der musikalische Faden wird im 19. Kapitel wieder aufgenommen. Habe der sokratischen Kultur am besten der Dithyrambus entsprochen, so finde jetzt die alexandrinische Kultur ihre adäquate Ausdrucksform in der Oper. Das Kapitel über die Oper enthält die umfangreichste theoretische Ausführung, die es in der Tragödienschrift überhaupt gibt, deshalb kann man behaupten, der Auseinandersetzung mit dieser Gattung habe Nietzsche eine große Bedeutung beigemessen. Bei der Bewertung der Oper nimmt er auch auf ihre Tradition keine Rücksicht. Sein Gedankengang ist insofern eine logische Fortsetzung der früheren Erörterungen, als die Mehrheit der Vorwürfe die Rolle der Musik im Rezitativ betrifft, welches als das wichtigste Element der Oper erscheint. Die Musik habe hier ihre Dominanz zugunsten der Rede verloren, es sei ihr nichts anderes übriggeblieben, als bloßer Schnörkel des Textes zu sein. Die Akzentuierung des Wortes entspringe dem Bedürfnis des theoretischen Menschen, die Existenzberechtigung des Pessimismus zu verleugnen und das Dasein zum „Idyll“ zu verklären. (KSA I, S. 122.)

Nach der ausführlichen und einprägsamen Darstellung einer solchen „Degeneration“ der neuzeitlichen Musikentwicklung kommt dennoch die Hoffnung auf „das allmähliche Erwachen des dionysischen Geistes“ auf; schnell wird der Zusammenhang „von Bach zu Beethoven, von Beethoven zu Wagner“ erstellt. (KSA I, S. 126f.) Dass ihrem musikalischen Genius mit den gegenwärtigen ästhetischen Begriffen nicht beizukommen sei, wird rhetorisch gesteigert versichert:

Was vermag die erkenntnislüsterne Sokratik unserer Tage günstigsten Falls mit diesem aus unerschöpflichen Tiefen emporsteigenden Dämon zu beginnen? Weder von dem Zacken- und Arabeskenwerk der Opernmelodie aus, noch mit Hülfe des arithmetischen Rechenbretts der Fuge und der contrapunktischen Dialektik will sich die Formel finden lassen, in deren dreimal gewaltigem Licht man jenen Dämon sich unterwürfig zu machen und zum Reden zu zwingen vermöchte. Welches Schauspiel, wenn jetzt unsere Aesthetiker, mit dem Fangnetz einer ihnen eignen „Schönheit“, nach dem vor ihnen mit unbegreiflichem Leben sich tummelnden Musikgenius schlagen und haschen, unter Bewegungen, die nach der ewigen Schönheit ebensowenig als nach dem Erhabenen beurteilt werden wollen. (KSA I, S. 127.)

Die Schlusspointe ist die Ankündigung der Wiedergeburt der Tragödie, nachdem, wie es die vorhin erwähnten Vorbilder nachgewiesen hätten, die deutsche Kulturentwicklung durch ihre Philosophie und Musik geeignet zu sein scheine, das Griechisch-Dionysische heraufzubeschwören.

Das nächste Kapitel ist auf ähnliche Weise strukturiert: zunächst wird eine Krankheitsdiagnose der Gegenwart aufgestellt, worauf antithetisch ein Trotzdem durch die Evozierung der Tragödie folgt. Ein Unterschied besteht jedoch: diesmal ist es die deut-

sche Aneignung des antiken Bildungsgutes, die angeprangert wird. Keine der eingebürgerten Rezeptionsweisen scheine adäquat vorzugehen. Die Bildungsanstalten werden wegen ihres dünnen Historismus kritisiert, noch schlechter stehe es jedoch mit dem journalistischen Zeitgeist, welcher das griechische Erbe mit einer „leichten Eleganz“ nur verwässere. (KSA I, S. 130.) Nicht einmal solchen deutschen Klassikern wie Schiller und Goethe wird anerkannt, dass sie ihre selbstbestimmte Aufgabe, das geistige Erbe der Antike weiter zu geben, erfüllt hätten.

An diesem Nullpunkt der Kultur erscheint die plötzliche Hinwendung zur Tragödie noch weniger begründet als im vorigen Kapitel, sie wird auf der argumentativen Ebene des Textes auf keinerlei Weise vorbereitet. Ihr Einbeziehen ist weder kulturhistorisch noch ästhetisch untermauert, es ist allein die rhetorische Dimension des Textes, die jetzt der Tragödie Autorität verleiht. Die Rede über die Kulturlosigkeit der Gegenwart wird durch eine wirre Bilderreihe durchbrochen. Schopenhauer taucht da auf als einer der Reiter aus Dürers Apokalypse und die Tragödie selbst wird als mythologische Gestalt einer goldenen Urzeit aufgefasst. Indem das Aufeinanderfolgen der beiden Themen jedes diskursiven Zusammenhangs entbehrt, kann die Entgegensetzung nach der immanenten Logik der ironischen Struktur nicht vollzogen werden; das Kapitel zerfällt letztlich in zwei inkommensurable Teile.

Die diskursive Argumentation erfährt eine Fortsetzung im 21. Kapitel, das die früher behandelten Themen im Hinblick auf die moderne musikalische Tragödie, für welche Wagners Oper *Tristan und Isolde* als Beispiel angeführt wird, nochmals bespricht. Im Wesentlichen wird auch jetzt das Gegensatzpaar Dionysisch-Apollinisch variiert, diesmal durch die Gegenüberstellung der Funktion und Wirkung von Musik und Mythos im musikalischen Drama:

Der Mythos schützt uns vor der Musik, wie er ihr andererseits die höchste Freiheit giebt. Dafür verleiht die Musik, als Gegengeschenk, dem tragischen Mythos eine so eindringliche und wesentliche metaphysische Bedeutsamkeit, wie sie Wort und Bild, ohne jene einzige Hilfe, nie zu erreichen vermögen [...] (KSA I, S. 134.)

Durch die Heraufbeschwörung der ungeheuren Atmosphäre im dritten Akt von *Tristan und Isolde* soll bewiesen werden, dass die Musik ohne Wort und szenische Darstellung bei dem Zuhörer eine verheerende Wirkung auslöse, weil sie als dionysische Macht die Aufhebung der Individualität erziele. Der musikalisch erregbare Mensch könne seine Rettung nur von der apollinischen Wirkung des Mythos erwarten. Diese beruhe auf einer Täuschung, welche sich daraus ergibt, dass in dem Mythos der dionysische Abgrund durch das Exempel eines Menschenschicksals verdeckt werde: Die großartige Geschichte des mythischen Helden erwecke immerhin den Anschein, als ob sich das Individuum durchsetzen könne. In dieser Rivalität beider Prinzipien hat in wirkungs-

ästhetischer Hinsicht lange das Apollinische den Vorrang; dies entpuppt sich jedoch letzten Endes als Irrtum. In der Gesamtwirkung müsse das Dionysische die apollinische Täuschung durchdringen und als solche entlarven, womit „ein Bruderbund beider Gottheiten“ entstehe. (KSA I, S. 140.)

Dieser Gedanke von der gegenseitigen Bedingtheit der apollinischen und dionysischen Kunstwirkungen wird im 22. Kapitel fortgesetzt, betont wird jedoch diesmal eine sympathetische Annahme des tragischen Ausgangs bei dem dafür empfindlichen, ‚ästhetischen Zuhörer‘. Mit der Einführung des Begriffs des ästhetischen Zuhörers grenzt Nietzsche seine Tragödientheorie von den gängigen Ästhetiken von Aristoteles und Hegel ab. Diesen wirft er vor, dem Kunstwerk gerade seine ästhetischen Implikationen zu verleugnen, wenn man von ihm eine sittliche Reinigung oder die Rechtfertigung der bestehenden Weltordnung erwarte. Die Tragödienschrift stellt dem ästhetischen Zuhörer den Kritiker gegenüber, der „zum Genießen unfähig“, sich mit „halb moralischen, halb gelehrten Ansprüchen“ der Kunst annähere. (KSA I, S. 143.)

Indem Nietzsche bei der Tragödie ihre ästhetische Wirkung in den Mittelpunkt stellt, löst er sich sogar von Schopenhauer los. Im Unterschied zu seinem Meister schreibt Nietzsche nach Susanne Lawrenz auch dem Mitleiden eine ästhetische Qualität zu:

Entgegen der moralischen Deutung Schopenhauers gewinnt Nietzsche dem „Mitleiden“ eine ästhetische Dimension ab: Im „Wiederholen“ und „Verwandeln“ – der Einkehr in eine fremde Natur – lässt sich eine mimetische Qualität des Mitleids beobachten, die für das nähere Verständnis des Chorszenariums ausschließlich zu sein scheint. Hier liegt das Künstlerische des dionysischen Prozesses.¹¹⁸

Die Vorrangstellung des Ästhetischen ermöglicht Nietzsche, im Gegensatz zu seinen Vorgängern die Tragödientheorie vollständig im Bereich der Kunst zu verorten. Damit erreicht *Die Geburt der Tragödie* einen theoretischen Höhepunkt, von dem es am Ende – wie er im Vorwort selbstkritisch bemerkte – „durch die Einmischung der modernsten Dinge“ zumindest ideell abwärts führen musste. (KSA I, S. 20.) Die ironische Struktur des Textes wird jedoch dadurch, dass er dabei, „auf Grund der letzten deutschen Musik, vom ‚deutschen Wesen‘ zu fabeln begann“, nicht beeinträchtigt. (KSA I, S. 20.)

Auf den urwüchsigen Zusammenhang von Mythos und Kultur konzentriert sich nämlich das 23. Kapitel, um zweierlei Gesellschaftsformen, die mythenlose und die Mythos besitzende, zu unterscheiden. Die erste bleibe in allen ihren kulturellen Formationen wurzellos, „abstract“, sodass die Lücke des Selbstverständnisses ein „ungeheures historisches Bedürfnis“ ins Leben rufen müsse oder durch Entlehnungen von fremden Kulturen gefüllt werden sollte, wofür Frankreich das Beispiel darstelle. (KSA

118 Lawrence, Susanne: Ästhetisches Mitleid. Lessing – Bernays – Nietzsche. Inauguraldissertation, S. 129, http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_000000002721_4_kap3.pdf [20.10.2016]

I, S. 145f.) Das deutsche Kulturleben besitze demgegenüber „eine herrliche, innerlich gesunde uralte Kraft verborgen“, mit deren Hilfe „der deutsche Mythos“ nach griechischem Muster, in Nachfolge des lutherschen Chorals, wiedergeboren werden könne. (KSA I, S. 146f.) Beim Nachvollzug der Historie des deutschen Mythos wird für dessen Niedergang das Eindringen des alexandrinischen Geistes im 15. Jahrhundert verantwortlich gemacht; und die Lösung wäre „jene Ausscheidung gewaltsam eingepflanzter fremder Elemente“. (KSA I, S. 149.) Diese gegen den romanischen Einfluss gerichtete Äußerung kann man wohl auch den aktuellen politischen Ereignissen zuschreiben.

Der frühere ästhetisch-theoretische Schwung kommt wieder zurück in den letzten beiden Kapiteln, die sich zum Ziel setzen, unter den wesentlichsten Aussagen der Tragödienschrift in Bezug auf die Gegenwart Kohärenz zu schaffen. Es heißt vor allem, „die Genesis des tragischen Mythos“ ästhetisch zu untermauern; in diesem Sinne müsse der tragische Mythos sowohl am Apollinischen als auch am Dionysischen teilhaben; einerseits „die Lust am Scheine“, andererseits „eine noch höhere Befriedigung an der Vernichtung der sichtbaren Scheinwelt“ verraten. (KSA I, S. 151.) Diese Aussage deutet bereits auf die Tendenz zum Dionysischen hin, und tatsächlich wird diesmal der Zusammenhang zwischen der Tragödie, dem Mythos und der Musik auf dionysischer Grundlage hergestellt. Den Vorrang des Dionysischen bestärkt auch der neu eingeführte Begriff der „musikalischen Dissonanz“, welche „als Urphänomen der dionysischen Kunst“ zur Erklärung der tragischen Wirkung dienen soll. (KSA I, S. 152.)

Das letzte Kapitel läuft jedoch auf ein Gleichgewicht der beiden Kunstwirkungen hinaus, indem anerkannt wird, diese Dissonanz werde, „um leben zu können, eine herrliche Illusion brauchen, die ihr einen Schönheitsschleier über ihr Wesen decke“. (KSA I, S. 155.)

4. Bilanz

Generell wird in der Forschung angenommen, dass *Die Geburt der Tragödie* eine große Huldigung an Wagner darstelle. Darauf bereitet schon der Prolog den Leser vor; und dies sollen auch die zahlreichen Hinweise auf Wagners theoretische und kompositorische Werke und vor allem auf das Konzept des Musikdramas auf der Grundlage des „deutschen“ Mythos bestärken. Andererseits machen manche Forscher darauf aufmerksam, dass zwischen Nietzsche und Wagner in ihrer Kunstauffassung um diese Zeit noch eine Kongenialität bestand, infolge derer man die letzten zehn Kapitel kaum als eine bloße Höflichkeitsgeste abtun könne.¹¹⁹ In der Argumentationweise dieses Teils ist allerdings

¹¹⁹ Vgl. Latacz, Joachim: Fruchtbare Ärgernis. Nietzsches „Geburt der Tragödie“ und die gräzistische Tragödienforschung. Basel: Helbing und Lichtenhahn 1998

eine Änderung zu beobachten: dominierte in der ästhetischen Theorie der griechischen Tragödie und Komödie eine nüchterne Erzählerstimme und logische Gedankenführung, benutzt der Autor, wenn er über die Moderne spricht, eine pathetische Ausdrucksweise, die alle rhetorischen Register zieht. Bereits das *Vorwort an Richard Wagner* hat mancherlei Ähnlichkeiten mit diesen Teilen. Während aber dort eher eine gewisse Feierlichkeit und Erhabenheit dominierte, erzielt der rhetorische Sprachduktus hier, die Beweiskraft der Aussage zu erhöhen und den Leser von der Unwiderlegbarkeit der Wiedergeburt der Tragödie zu überzeugen. Die Zunahme an rhetorischen Effekten kann damit erklärt werden, dass Wagners musikalisches Drama in Ermangelung der historischen Tradition nicht die gleiche Akzeptanz hatte wie das in der Tragödienschrift verwertete antike Material.

Als Zeugnis für die Überredungskunst des Verfassers sei hier zunächst die vertrauliche Anredeformel „meine Freunde“ angeführt, welche in den letzten Kapiteln mit dem Ziel eingeführt wird, den Leser als gleichgesinnt vorauszusetzen. (z. B. KSA I, S. 135. und S. 154.) Im Übrigen wird im *Vorwort* auch Wagner selbst als „mein hochverehrter Freund“ angedet. (KSA I, S. 23.)

Einen anderen Typ der rhetorischen Steigerung des Textes stellt die folgende rhetorische Frage dar, insofern als ihr allegorisches Sinnpotential in kulturkritischer Hinsicht eine Übereinstimmung andeutet.

Man frage sich, ob das fieberhafte und so unheimliche Sichregen dieser Cultur etwas Anderes ist, als das gierige Zugreifen und Nach-Nahrung-Haschen des Hungernden – und wer möchte einer Cultur noch etwas geben, die durch alles, was sie verschlingt, nicht zu sättigen ist und bei deren Berührung sich die kräftigste, heilsamste Nahrung in „Historie und Kritik“ zu verwandeln pflegt? (KSA I, S. 146.)

Die Veränderung des Sprachduktus hat ihren wichtigsten Grund in der Mehrschichtigkeit der Autorintention. Nietzsche hatte in der Tragödienschrift einen Zweifrontenkrieg zu führen. Er polemisierte sowohl *gegen* die eingebürgerten Ansichten der Klassischen Philologie als auch *für* sein eigenständiges Kunstverständnis. Zunächst polemisiert er gegen die Wissenschaft und wird dadurch alsdann zur Ästhetik und zur zeitgenössischen Kulturkritik geführt. Je mehr er sich dabei der modernen Problematik nähert, desto weiter entfernt er sich von seiner ursprünglichen Zielsetzung und dem wissenschaftlichen, argumentativ bestimmten Diskurs, auch wenn schon zuvor an keiner Stelle von einer ausschließlich exakt-philologischen Vortragsweise die Rede sein konnte. Bildlichkeit und Erzählung dienen in den beiden ersten Teilen, unter Bewahrung der narrativen Distanz, der Veranschaulichung. Diese Distanz wird jedoch im letzten Teil stufenweise aufgegeben, um den Leser direkt anzusprechen. Die eingesetzten rhetorischen Kunstmittel schaffen diesmal – unter Hintanstellung eigener Befindlichkeiten – eine Privatatmosphäre, in der nicht mehr die wissenschaftliche Haltbarkeit der vorgetragenen Theorie

maßgebend ist, sondern das Gemeinschaftsgefühl, wodurch sich der Leser als kongenialer Partner an der Kunstdebatte beteiligen kann.

5. Eine essayistische Perspektive der Spätzeit

Wolfgang Müller-Funk, der sehr zutreffend das Essayistische mit der ihm eigenen „Schwebelage“ charakterisiert, weigert sich in Anbetracht von „Gestus“, „Struktur“ und „Rhetorik“ des Nietzscheschen Gesamtwerks, dieses dem Essayismus zuzuordnen.¹²⁰ Diese Aussage kann jedoch im Hinblick auf das 1886 unter dem Titel *Versuch einer Selbstkritik* erschienene zweite Vorwort in Zweifel gezogen werden. Die rhetorische Struktur der Tragödienschrift erhält allein durch diesen Text eine neue Perspektive. Denn aus dem Abstand von 15 Jahren findet der Verfasser das Werk als Ganzes nun „fragwürdig“ und vermag sich mit mehr als einer zentralen Feststellung nicht mehr vollständig zu identifizieren. (KSA I, S. 11.) Andererseits ist der Text an sich schon zu doppelbödig, als dass er eine richtige „Selbstkritik“ sein könnte; in der Tat will er als ein zweideutiger „Versuch“ verstanden werden.

Von den insgesamt sieben Abschnitten enthalten lediglich zwei explizite Kritik an der Tragödienschrift. Sie betrifft in erster Linie die sprachliche Dimension des Textes und erst an zweiter Stelle die gedankliche Konstruktion, die Erwartung nämlich, dass die Auferstehung des deutschen Geistes gerade durch Wagners grandioses Projekt Wirklichkeit werde. Schwerer als dies scheint jedoch die Sprachkritik zu wiegen: Im dritten Abschnitt werden die rhetorischen Übertreibungen der Tragödienschrift und die ihnen zugrunde liegende selbstgenügsame Erzählposition als „sehr überzeugt und deshalb des Beweises sich überhebend“ getadelt. (KSA I, S. 14.) Dies steht allerdings einigermaßen im Widerspruch zu dem Vorwurf des sechsten Abschnittes, die Tragödienschrift ermangele einer „eigenen Sprache“ und habe sich der „Schopenhauerischen und Kantischen Formeln“ bedient, ohne deren „Geist“ gerecht zu werden. (KSA I, S. 19.)

Die Mehrheit der Abschnitte erläutert jedoch Schritt für Schritt die wichtigsten Themen der Tragödienschrift, wodurch der *Versuch* nicht nur eine Art Einführung präsentiert, sondern auch die behandelte Problematik in ihrer vollen Bedeutung erfasst, ja sogar ursprünglich verborgene Zusammenhänge unter den tragenden Begriffen Wissenschaft – Kunst – Moral ans Licht bringt. Dies geschieht in einem Stil, welcher diametral im Gegensatz zu dem des Haupttextes steht. War für jenen eine – soeben noch getadelte – Selbstgewissheit der Sprechweise charakteristisch, dominieren im *Versuch* Fragesätze,

¹²⁰ Müller-Funk 1995, S. 162.

die quasi aus der Position eines Zweifelnden gestellt werden, auch wenn sie im Grunde genommen der Beeinflussung des Lesers dienen:

Aus der Musik? Musik und Tragödie? Griechen und Tragödien-Musik? Griechen und das Kunstwerk des Pessimismus? Die wohlgerathenste, schönste, bestbenedete, zum Leben verführendste Art der bisherigen Menschen, die Griechen – wie? Gerade sie hatten die Tragödie nöthig? Mehr noch – die Kunst? Wozu – griechische Kunst? [...] (KSA I, S. 12.)

In dieser Weise werden bereits im ersten Abschnitt alle Hauptmotive der Griechen-Erzählung kurz angesprochen: die Umwertung der Heiterkeit und des Pessimismus bei den Griechen, die Bedeutung der Musik und des Dionysischen, schließlich die Funktion der Wissenschaft für die Wahrheit und die Rolle, die Sokrates dabei spielte. Wie bekannt, führt nach Nietzsches Bedünken das Problem der Unzulänglichkeit wissenschaftlicher Erkenntnis zum Bereich der Kunst und endet beim Leben. Wenn der *Versuch* im Weiteren unter Berufung auf die moralische Verwerflichkeit des Lebens die Allgemeingültigkeit der Moral bezweifelt und dabei zu dem Schluss gelangt, „dass nur als ästhetisches Phänomen das Dasein der Welt gerechtfertigt ist“, dann übt er zwar Kritik am Stil, verteidigt jedoch bis zum sechsten Abschnitt das Konzept selbst. (KSA I, S. 17.) Den Sieg des Kunstkonzeptes vermag denn auch dieser Abschnitt nicht zu vereiteln, richtet sich doch die hier formulierte Kritik gegen die „Einmischung der modernsten Dinge“ und nicht gegen die ästhetische Theorie als Ganze. (KSA I, S. 20.)

Erst der letzte Abschnitt vermittelt einen ernst zu nehmenden Einwand gegen die „Artisten-Metaphysik“. (KSA I, S. 21.) Die Grundlage dafür liefert die Neuinterpretation des Dionysischen. Diente dieses in der Tragödienschrift noch als Prinzip eines notwendigen, weil den Sinn des Daseins mit einbegreifenden Pessimismus, wird die Idee des Daseins diesmal durch einen tanzenden und singenden Zarathustra verkörpert, der durch das Lachen „die Kunst des diesseitigen Trostes“ lehrt. (KSA I, S. 22.) Damit könnte die Notwendigkeit einer Wiedergeburt der Tragödie mit ihrem Versprechen des metaphysischen Trostes möglicherweise tatsächlich in Frage gestellt werden; festgehalten wird am Schluss, wie es scheint, einzig und allein noch am Rechtfertigungsgedanke.

Trotzdem gewinnt man nicht den Eindruck, der *Versuch* laufe auf einen Widerruf der Tragödienschrift hinaus. Ein solcher wird durch das Vorausgehende keinesfalls vorbereitet, rekapituliert doch der Text, von den letzten beiden Abschnitten abgesehen, den Gedankengang derselben.

Zweitens kann man nicht außer Acht lassen, dass in dem letzten Abschnitt ein Bruch der Autorenstimme herbeigeführt wird. Das Ich dieses Abschnitts tritt in eine Debatte mit dem Verfasser der früheren Abschnitte ein, wodurch der Eindruck entsteht, dass seine kritischen Bemerkungen nicht (nur) die Kunsttheorie aus dem Jahre 1871, sondern (auch) das vorhin explizierte eigene Konzept betreffen. Zwar ist diese Verdopplung des

Verfasser-Ichs von rein rhetorischem Charakter, kann dessen Selbstwurf den Leser in Verwirrung bringen:

– Aber, mein Herr, was in aller Welt ist Romantik, wenn nicht Ihr Buch Romantik ist? [...] ist das nicht das ächte Romantiker-Bekenntniss von 1830, unter der Maske des Pessimismus von 1850? hinter dem auch schon das übliche Romantiker-Finale präludirt, – Bruch, Zusammenbruch, Rückkehr und Niedersturz vor einem alten Glauben, vor dem alten Goethe... (KSA I, S. 21.)

Schließlich weckt gerade das zuletzt zitierte Lied Zarathustras manche Zweifel an der Überlegenheit der Diesseits-Philosophie desselben. Die seitenlang zitierten Worte Zarathustras, welche dazu bestimmt sind, den *Versuch* aus der Perspektive einer neuen Kunst- und Lebensauffassung abzuschließen, stammen aus dem vierten, nachträglich verfassten Teil des Zarathustra-Buches und wurden zu Nietzsches Lebzeiten nur einmal, und zwar als Privatdruck im Jahre 1885, veröffentlicht. Nietzsche hat jedoch diesen Teil nicht mehr in die Zarathustra-Ausgabe von 1887 aufgenommen.¹²¹ Kein Wunder, liest sich doch der vierte Teil wie eine Parodie des eigenen Werkes: Seine Zuhörer werden vom Propheten für „höhere Menschen“ gehalten, obwohl sie sich schließlich als dumm und feig erweisen; bezeichnenderweise wird diese Szene mitunter vom Schreien eines Esels unterbrochen.

So ist das Jubellied Zarathustras kein überzeugendes Gegenbeispiel des Dionysischen, und dies macht auch die Ernsthaftigkeit der vorgelegten Selbstkritik zweifelhaft. Im Endeffekt kann oder will der *Versuch* nicht gegen die Tragödienschrift sprechen; er zeugt vielmehr davon, dass Nietzsches Beziehung zu dem Griechenkonzept des Jugendwerkes und – was in diesem Moment noch schwerer wiegt – zu der Lebensbejahung des Spätwerks nicht einmal 1886 frei von Widersprüchen war. Unter Berücksichtigung der selbstreferentiellen intertextuellen Bezüge lässt sich der *Versuch einer Selbstkritik* immerhin als essayistische Schrift aus der Spätzeit betrachten.

¹²¹ Ottmann 2000, S. 121.